

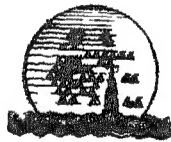
دراسات أدبية

الخيال المحركى
فى الأدب النقدى
بقلم

د. عبد الفتاح الديدى



دراسات أدبية



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Beit al-Hayat al-Alexandriyya

الخيال الحر في الأدب النقدي

د. عبد الفتاح الديدي



١٩٩٠

الاخراج الفنى :

جرجس مهتزاز

نظريّة الخيال اللعوب

● نظرية الخيال اللعوب

ماذا نقصد بقولنا الخيال اللعوب ؟ لقد سبق استخدام هذه التسمية في بعض تعليقاتنا وكلامنا حول النقد الأدبي وربطناها ربطاً محكماً بالتعبير الأدبي تمييزاً له من كل أنواع التعبير الأخرى • والتعبير الأدبي يخالف مخالفة كاملة كل أساليب التعبير في التصوير الاجتماعي أو الأخلاقي أو النفسي أو الوجودي • التعبير الأدبي يرتكز أساساً على الخيال اللعوب ويتعارض وضعه مع كل حقائق الأعمال التي لا صلة لها بالأدب البحت • ومن ثم صار تمييز الخيال اللعوب ضرورياً من أجل توضيح مهمته كعنصر جوهري يفصل التعبير الأدبي عن سواه من ألوان التعبير الأخرى •

ومن الشائك ولاشك أن ندرك منذ بداية هذا البحث أن كل كاتب من الكتاب الأصلاء أو شاعر من الشعراء المجيدين يخلق لنفسه عالماً خاصاً بمؤلفاته ولا ينفذ إلى هذا العالم إلا من امتلك وسائل النفاذ إليه واستحوذ على مفاتيحه وأدواته • ولذلك يعتمد النقد إلى تحليل الأعمال الأدبية من أجل تزويد القراء بأسرار هذا العالم الذي خلقه المؤلف لنفسه ومن أجل إعطائهم فرص المروق إلى دنياه • وأصدق ما يقال بالنسبة إلى الأديب الكاتب أو الشاعر أنه لا يطالب بأداء رسالة ما بقدر ما هو مطالب بإيجاد كل كيان هذا العالم الذي يعيش فيه قارئه بمجرد عبور أعتابه ودرجات سلامه • وقد

اندثر في ميدان الأدب والفن رجال عديدون من حصلوا رسالات
الفكر والمجتمع • ولكن الذين ظلوا أحياء في ذاكرة الأجيال هم
الذين بجحوا في استخدام الخيال اللعوب من أجل إقامة عوالمهم الخاصة
وشبيد أبنية دنياهم الروحية •

ولكن من الناس من يفصل أن يكون الأدب تعبيرا مباشرا عن
الحياة وأن تظهر في العسل الأدبي كل مقومات القلوب النابضة
والمناهد الملموسة والخواطر المانعة • من الناس من تسنويه الحياة
الى حد الرغبة في نقل صورها وأنسائها في نساخ كتاباته ومواقفه
المختارة • أنهم يودون بعث الحياة ذاتها بين سطور كلماتهم ودفع
الأحاسيس الدافئة الى داخل أقاصيصهم وحكاياتهم •

نفول جورج صائد أن مهنة الفن نبع من العاطفة ومن الحب •
واذا أراد المرء بالتالي أن يجعل من الفن حرفته ومن الأدب صناعته
سبكون من الضروري بالنسبة اليه أن يعين في انفعال دائم من أجل
استخراج مكنونات ضميره وتحولها الى مجسمات في عالم الواقع •
وجوكوفسكى الروسى هو الذى كان قد أسار الى أن الشعر والحياة
سواء واحد • وعلن جوكوفسكى حربا عنيفة ضد اصطلاح الشعر
وزينه من أجل احلال آداب الروح محل آداب المفلد • وهذا
بتطلب من الأدب - شاعرا كان أو كاتباً - أن يراعى معنى الاصاله
الفنية في كتاباته •

فنحن هنا بصدد وضع يستلزم من الأديب أن يهجر التقليد
والمحاكاة ، وأن يخرج على أسلوب السلف • وأن يواجه كذلك المواقف
الجبوية بكل أعصابه وقواه • على الأديب أن يتكر ومعنى ابتكاره
هو أنه لابد أن يشارك مشاركة فعالة في الحياة العامة • كذلك لابد
أن يشعر في كل آونة بأنه أمام حالة بعينها تستدعى منه الانفعال
الشعورى والتأثر الحقيقى • ولهذا وجد الناقد الألماني اشليجل

نفسه مصطرا الى اعلان شئ خطير سنة ١٧٩٩ • قال أن من صرورات
السعر أن يهزم الشاعر بالسئ الممنوع أكثر من اهتمامه بالنئ الجميل
وبما هو داني أكثر مما هو موضوعي • ويكمل نوفاليس كلسات
انسليجل بأن يطالب الى الشعراء أن يستخدموا لغه مباشرة في التعبير
عن الانفعال الشخصي المائل • فالنسر في رأيه ليس ملبسا يغطي
المؤلف به أفكاره بعد فهمها • والشعر لا يروى شيئا ولا يدرس شيئا •
أنه ينبع مباشرة من الروح • لا يصلح الشعر ليكون وسيلة لغوبة من
أجل نقل الأفكار ونبادل الآراء وإنما يصلح لتوليد الانفعالات المشابهة
لانفعالات الشاعر عند الفارئ • ويسخر نوفاليس من بعض مدارس
النسر فيقول : كم من الأشعار في حاجة الى التأليف الشعري
من جديد •

والمقصود من هذا كله طبعا هو أن نفهم مدى ارتباط الشاعر
بالحياء • فالحياء نريد أن نخترق كثافة الفكر وأن تظهر على صفحة
العسل ذاته • ولاشك أنه من الخطر أن يظل الأديب أو الفنان
يكابد ألوانا من العناء والانفعال التي نصبها في قلبه الحياء بطريق
مباشر • ان أهم وضع يسعى اليه المشتغل بالأدب هو أن يسجل في
خاطره كل اهتزازات الحجة من حوله وكل اضطرابات الناس والكائنات
التي تحيط به • ليس هناك شئ يعادل في نظر المشتغلين بالأدب
الوصول الى كنه الوجود عن طريق الارتجاف المتصل • لا يوجد في
نظرهم أسمى من تلقى أصداء الواقع الحي المثير والاستجابة
للتوازن التي تخلقها الظروف الوقتية كالحب والأمل والوطن والطبيعة
والحرمان والقرف والموت •

وهذه الظاهرة — ظاهرة السعادة باكتشاف جوانب الحياة —
تتجلى بوضوح في أشعار ريلكه الذي كان ينعت احساسه بالخوف
أمام الحياة بصفة الارتجاف المقدس • وفي سنة ١٩٢٢ كان ريلكه
يصف حالة الوجد الخلاق بأنها الاضطراب الأولى المقدس • وهي عين

ما كان هيلدرلين سسبه العساء المقدس • فالوجود يكمن فى قلب
 انحب • وقد أقامت الحياة حولها سياجا من التجارب الحية وضربت
 حول جوهرها نطاقا قويا من الخبرة والفهم والاحساس • وينبغى على
 المرء أن يعبر هذا النطاق اذا تناء أن يجعل من الحياة موضوعا لفنه
 وماده لتعبيره • فبلوغ كبد الوجود يقتضى عبور تجربة قاسية من
 الشوق والانفعال والنشوة • ويمكن استشفاف المجهول فى الحياة
 بعد المرور بهذه التجربة • وهذا الموقف نفسه هو الذى أوحى الى
 أدباء الشباب الأمريكين اليوم باستجداء ظاهرة الغيوبة الشعرية
 كما تتمثل فى الدبابة البوذية وهى ما يسمونه بالزين • وقد صور
 روبرت باول فى كتابه عن الزين والحقيقة معالم الأدب الجديد الذى
 يمثله شباب البيئز فى موقفهم حيال الكون والحياة • وهم يريدون
 أن يبلغوا بذلك مرتبة الخلق الحقيقى نتيجة المعاناة المباشرة • غير أنهم
 يبالغون فى خلق الوسائل المؤدية الى حالة النشوة ولا يحاولون بلوغ
 مأربهم عن طريق تجربة الوجود ذاته •

أما ريلكه فهو شاعر الارتجاج المقدس بحق • اصنع الى كلماته
 التالية فى هذه القصيدة :

المصير وحيد

وفيه يبدو الناس أكثر وضوحا

يقفون كالأعاصير

ثم يسقطون

ولكن المحبين يتخطون

ذلك الخراب الخاص

انهم يتقدمون أبدا

فليس هناك مفر من الأبدية

من ذا يدعو اللذائذ من جديد •

وهذا احساسه المباشر حيال مشكلة المصير • ويشبه ذلك موقف
كبير كجورد ازاء هذا المنحنى حين قال فى كتابه مسالك الحياة
« ولكن من أنا اذن ؟ لا أحد يشغل باله بذلك • اذا لم يكن ذلك
قد خطر ببال أحد حتى الآن فقد نجوت لأنى أكون بذلك قد
تحاشيت أسوأ الظروف • وأنا لا أستحق أن يدرسنى أحد لأنى
أقل من أى شئ وكل بحث من هذه الناحية يجعلنى خجولا • اننى
الوجود فى ذاته وعلى ذلك أقل من اللأشئ • اننى الوجود فى ذاته
البحث الذى يعثرون عليه فى كل مكان ومع ذلك فلا أحد يستطيع
تمييزه لأنى أزول على الدوام • اننى أشبه الخط الذى ترسم فوقه
مسألة الحساب ويرسم نحته حلها • فمن ذا يبالى بالخط نفسه ؟ » •

من غير العجيب اذن أن يستلهم الأدباء معنى الحياة من الحياة
ذاتها وأن يبلغوا المشاركة الشعورية الحققة من وطأة التجارب •
ولكن لا ينبغى أن نخدعنا المظاهر • فأكثر المشاهد اقترابا من الحياة
واقترانا بالعيش الانسانى هى أشدها حاجة الى أعمال الخيال
اللعب • ولا يبدو العسل الأدبى أو الفنى مستمسا بجذور الحياة
الا اذا قام أساسا على التصور القوى والتخيل الصحيح الناضج
المتقن • فلا يغيب عنا هنا أن نذكر قدرة الأديب الأولى على
التخيل • ومعالجته لقصة من القصص تكشف عن هذه المقدرة التى
تتجلى بوضوح من حين لآخر • فالأديب الروائى يشعر بالتأثر مع
المواقف التى يتدعها خياله وكثيرا ما يجارى المناسبات المحزنة
أو المناسبات الفرحة بشاعره حتى يقوى على سبك الأسلوب
والحوار والنسق العام للأحداث • الخيال هنا ضرورى لاستكمال
النقص لا فى مجرد القدرة على خلق الأحداث والوقائع وانما كذلك
فى البراعة التصويرية للمشاكل المسلسلة فى سير القصة وحكاياتها

الفرعية وأوصاف الأماكن وفي الحالات الشعورية النى تنساب
الأشخاص كالغضب والضيق والضجر والسورة والتبلد .

ليس من الضروري أن يسعيد القصص أحداث حكايته من
الذاكرة كيما يفعل بها . وكذلك من غير اللازم أن يخضع الصور
العامه في روايته لأسلوبه في الاحساس والمأثر . بل من الممكن
ولاشك أن يكون كل صور القصة وأحداثها ومساكها مبتكرة ابتكارا
محصا . ولكن النى الذى يلزم وجوده من الألف الى الياء في
العمل الفنى هو الخيال كملكة فنية . ووجود الخيال ليس ضروريا
لمجرد ابتكار الأحداث والوقائع وانما وجوده ضرورى جدا للمقدرة
على تصوير المواقف تصويرا فنيا . ولا يلزم أن يشعر الكاتب
الروائى بانفعالات تنتى مع كل انحناء في تطور قصته . يكفيه أن
يكون قادرا على أن يتخيل أشكالا خاصة وداخلية لكيان المرء
الروحى في حالات الانقباض والسرور . ويبلغ الكاتب الروائى أقصى
آماد البراعة حين سوف له المقدرة على تصوير أكثر من نوع من
أنواع الجزع والحزن وأكثر من حالة من حالات اليأس والتمرد
والقنوط والافتحام .

والواقع أن الناس جميعا لا يشعرون بالبهجة أو الأنىس أو الغيرة
أو الهم على نحو واحد . وقدرة الكاتب تتجلى على نحو قوى ناصع
عندما ما يبرز من الهم ما يناسب هذه الشخصية دون تلك وأن يتدع
من صنوف الغيرة ما يوائم فردا دون سواه . فقدرة الكاتب والشاعر
والأديب على استخدام الخيال لا يفيد فقط لابتداع المواقف بغير
أن يتملكه انفعال عاطفى جارف وانما تفيد كذلك عندما يصبح من
اللازم اختيار ما يناسب كل شخصية من أنواع المضمون الشعورى .

ولكن هيهات أن يجدى التماس تصوير الوقائع والأحداث
من جانب الخيال وحده . فما يشغل عقل الأديب الفنان هو الربط

الويق بين معالم الطريق في دبا العسل الفن في دنيا الواقع المحبوك ،
ولا يطبق المنشغل بالأدب أن يكون احساساته التي بينها اتاجه
التعري أو القصصى أو الكتابى مجرد افتراضات لمواقف متنوعة •
انها في هذه الحالة سنكون بمثابة النظريات التي يحملها الأدب
الى الجمهور بنان الانسكالات الفنية في تحفته • وهذا يشبه عسل
كبار المفكرين الذين يبدعون النظريات التي تتكيف مع المواضيع
المختلفة • ونظرياته التي يتقدم بها لتكييف المواقف المختلفة هي ابتكار
فنى خالص تابع من تجاربه ودراساته وذكرياته • ولهذا كان الاتصال
بالحياة هاما وثمانينا •

فالأديب ينتفض انفاضات متتابعة يخرج على أثرها مسرحاته
وقصصه • ولن نكفى البديهة في ادراك النسب والعلاقات بين
الأفراد والشخصيات والمواقف • لابد من المقارنات الطويلة بين سلوك
الفرد وسلوك الجماعات ولابد من التعجيل باختيار أليق التصرفات
بهذا الشخص أو بذاك • نذكر على سبيل المثال مسرحية الاستثناء
والقاعدة لبريخت • ففي هذه المسرحية يظهر نوع من التماسك الفن
في عمل الخيال وسعيه لابتداع المواقف • ويظل المؤلف يعمل تحويره
وتطويره لشخصية السيد بحيث يظهر جشعه للحصول على المال
واشفاقه من التابع الذي يقوم بخدمته ويرشده الى الطريق وتوجسه
من أفعال التابع وتصرفاته حتى يصل في النهاية الى الموقف الذي بتوهم
فيه أن تابعه سيقتله بالحجر • مع أن هذا التابع لم يكن يقدم لسيد
في تلك اللحظة سوى الزمزية ليسقيه الماء وفاء بالتزاماته نحوه •
فهنا عمل الخيال بتبين من القدرة على استيفاء منطق الأحداث داخل
اطار المسرحية • ولهذا يتكرر بريخت محاكمة عامة في نهاية المسرحية •
هذه المحاكمة في الواقع شيء آخر سوى محاكمة تشايلوك في تاجر
البندقية لشكسبير ومغايرة لمحاكمة الغريب في قصة البير كامو •

المؤلف بنفرد هنا بخلق محاكاة منسوبة مع العبود الخيالي الذي صب فيه مسرحيته * والحقيقة أن بريخت يتحول الى مؤلف مسرحي ممل اذا لم ينابيع القارئ أو السامع كل خلجات الأشخاص بدقة وهي خلجات تستحث الخيال على تصور بقية الأوضاع * ولذلك كان تمثيل مسرحياته غاية في الصعوبة ويحتاج الى مران طويل *

وهنا في هذه المسرحية « الاستثناء والقاعدة » كان بريخت يرمى الى هدفين متلاصقين دوما في أطوار المسرحية ، كان يريد أن يكشف عن قدرة السيادة المادية على تبرير الاستثناءات التي يتمتع بها ذوو الجاه والغنى في المجتمع المكبل بالقيود * كذلك أراد بريخت في نفس الوقت أن يعتبر العمل الفني نوعا من استشفاف التجربة المجهولة ومحاولة للابتكار الجديد الذي يبرز الفن الممتاز بالأصالة * ان هذا الجانب نوع من الصراع ضد العادات التي تجعلنا نألف ما نقول وما نفعل وما نقرأ فلا نخرج على محدودية هذه لأوضاع التقليدية وتتعصب للطريق الذي سبق أن مهدناه ونحارب الضارين في أعماق الطرق الجديدة المجهولة *

ولسنا بصدد شرح أعمال بريخت ولكن المهم هو أن نلاحظ مدى انفعاله مع حبه للتجديد * والابتكار والخروج عما يستقر في الحياة من أوضاع نتيجة للألفة والاعتیاد * والعقل البشري في نظره كسول يركن الى الراحة في القوالب الفنية المعتادة ولا بد من قوة فكرية تحفزه للتوصل الى قوانين وأحكام غير معهودة وتحارب فيه طمعه الغريزي وجهه للسيطرة * ومنطق الخيال هو الذي يفرض نفسه على كل شخصية وعلى كل محادثة وعلى كل انفعال بحيث يعنى المؤلف نفسه من تتبع الأحداث بأعصابه ووجدانه *

مجل النظرية التي نعرضها الآن أن العقل البشري قادر على تصوير طريقة الاحساس بالمشاعر والانفعالات المختلفة بحيث يمكنه

تسجيلها بغير متابعة عاطفية هوجاء • وحسبه أن يعاشر الناس وأن يمر بالتجارب حتى يحتفظ في مخيلته بالأسلوب اللازم لمعالجة المواقف المتعددة والشخصيات المتباينة في غير اعنات لنفسه • وبعد ذلك يستطيع أن يساير منطق الخيال في سلوك كل فرد • وكما تقول فرانسواز ساجان : أن الحوار يشبه قضبان السكك الحديدية التي تتطور عليها أحداث المسرحية على نحو ما يتحرك القطار • ولذلك يحتاج المؤلف كاتباً أو شاعراً أو قصاصاً إلى حصيلة كبيرة من التجارب والمقابلات مع الناس والاختلاط بالجماهير وزياره الأقاليم والبلاد وملاحظة عادات الشعوب حتى تتكون لديه ملكة خلق الشخصيات والتزام حدود معينة في تصويرها وأعطاء اللحاح الخاصة بكل موقف •

وتذكرنا فرانسواز ساجان بتصويرها الشائق للمواقف المتعددة التي ظهرت فيها شخصية البطلة خلال قصنها المسماة : هل تحبين برامز ؟ لا يمكن كتابة قصة تحليلية على هذا النحو وبهذا الأسلوب المعبر القوي ما لم يمر الإنسان بمثل هذه التجارب العاطفية الغريبة التي مرت بها بطلة القصة واسمها بول فيما أذكر • وفرانسواز ساجان لا يمكن أن تمر بالتجربة التي مرت بها بطلة قصتها لأنها - أى البطلة - كانت في التاسعة والثلاثين من عمرها وصارت تتنازعها عاطفتان قويتان متباينتان ، وبطبيعة الحال لم تبلغ فرانسواز ساجان تلك السن فهي - لم تزل في ذلك الوقت - في التاسعة والعشرين وكانت في السادسة والعشرين حين كتبت قصتها تلك • وليس من الضروري أن تكون قد نشبت في صدرها مثل هذه العواطف الحادة • ولكنك لا تكاد تقرأ التسلسل الانفعالي لشخصية بول حتى تدرك براعة الكاتبة في قدرتها على استخدام الخيال استخداماً صحيحاً سليماً يؤدي إلى اكتشاف كل خواطر البطلة ونزاعاتها في كل فترات عذابها وحيرتها • ويكفيها طبعاً أن تتابع منطق

الشعور والاحساس فى تلك السن وأن تتخيل مقدماته ونتائجها وأن
نشكل الأفراد وفقا لحقيقة المشاهد وصدق العاطفة حتى تبلغ هدفها
من تصوير معالم قصتها •

لبس هذا فقط هو المطلوب • ان المطلوب أيضا هو بلوغ الكاتب
أو الشاعر مرحلة النسييد لعالمه الخاص • فيكون له من هذا العالم
الذى يحلقه بخياله رصيد مفعم بالدلالات والأسرار والمعاني • ونتحقق
بذلك كله فدرايه على الخلق والابتكار • ذلك أن الأدب يشغل
أساسا بما لبس حقيقيا والخيال اللعوب هو الوسيلة الأولى لخلق كل
مكونات الدنيا التى يحمل اليها الفنان من أبعاد تنسج قلبه وعقله
ووجدانه • ولبس هذا الخيال بالطاقة البسيطة • انه أعمق من أبعاد
العقل والفهم فى دنيا الفكر والروح • وهو أشد دقة ونعومة من كل
طاقات الابداع الفنى فى ملكات الانسان • بل الخيال اللعوب هو الذى
يسجل ويبحث ويدرس ويدرك ما فى الحقائق الخارجية من قيم ونساج
وهو الذى يستبقى ما يتبدل من ألوان المعارف لدى الناس وهو الذى
يعزى كل الآفاق والأجواء التى لا تجرؤ ملكة أخرى على المغامرة فيها •
لذلك أردنا أن نرف هذه الحقائق الى الذين تشغلهم مشاكل الأدب
والفن وأن نفصح عن احساسنا بأن الأشياء كما تبدو طبيعية ينبغي
أن تلجأ الى الخيال • ان مجرد ظهور الأشياء بالمظهر العادى فى أعمال
الفنانين والأدباء يتطلب خبرة كبيرة فى استخدام الخيال ، فما بالك
إذا لم يكن الأمر مجرد الباس للواقع ثوب الواقع كما يقترن فى اعداده
الخيال ؟

أليس من الجائز أن نقبل على الحياة فنكسب فنونها وألوانها
وتتصيد جوانبها وأعماقها ونجارى منطقها وأصولها ونعكس ذلك من
بعد على صحائفنا التى نجر فوقها أدبنا من الشعر والقصة والمسرحية

والمقالة فنجد الحياة نفسها وللتقى بشاهدها فعلا وقد ازدانت
بما أضفته عليها خيالاتنا من رواق الألفة والاعتیاد أو من طابع الغربه
والاندهاش ؟ فتكون الحیاة نفسها مادة للخیال ينسقها فی أثواب من
الابداع والجلال بما بسقطه عليها من ذاتیة الكاتب أو الشاعر حتی
تعدو عرسا من عرائس الوحي والالهام ؟ أليس ذلك من الجائز حتی
نوفی الاشتغال بالأدب حقه من الاجتهاد والتعمیق والمثابرة ونقبل على
هذه المهنة بما تستحقه منا من العناء والمكابدة ؟

• الجواب عند أصحاب الأقلام والمحابر

بودلير وفن الشعر

● بودلير وفن الشعر

يرتكز الأساس الوصعي للنقد الأدبي عند كتاب الغرب الى أمرين : نظريه في الجمال ونظريه في الخيال • فهاتان النظريتان بمثابة العسود الفقري عند العربيين في كل نقد أدبي ، ويكونان المحور الأصلي الذي تدور حوله الآقوال وينبع منه الأحكام • وبتوالي الأيام نسأت في نفوسنا عادة البدء بالسؤال عن هذين الجانبين عند الاطلاع على مؤلف في الأسول النقدية أو عند الوقوف على اسعراض أدبي للمذاهب • واذا كنت أحاول التقديم بهذه الملاحظة فلأنتنى أحب أن أوجه أنظار النقاد في مصر الى أن عملهم لن يكون ذا قيمة أو اعتبار ما دام منحصر في تلك الدائرة المقفلة : دائرة التعليق الخاص أو دائرة التنويه الانشائي •

فهكذا عودنا الغرب واسطنعنا بذلك أن ندرك الأغوار البعيدة التي تسند كلامهم الظاهر وتتعهد أفكارهم الجارية • فاذا ما ساق اليك أحدهم حكما في احدى مشكلات الفن ، قدم له تحليلا وافرا عن النظرية الفلسفة التي يبنى عليها آراءه ، والبحث النفسى الذي يعتمد عليه في تفسير ما بيديه من الاعتراضات والتوضيحات • فلا يخاو - والأمر كذلك - بحث نقدى من فكرة في الجمال وفكرة في الخيال •

أما فكرة الجمال فمن شأنها أن تربط بين مفهوم الذوق عند الفنان

وبين مفهومة عند عامة الناس • الى جانب أنها تحدد البعد الذى يستند اليه الناقد فى تحديد القيمة الأدبية من جانب الشكل والتنظيم • وبذلك تصبح فكرة الجمال موضع الاتفاق الشعورى بين الناس ، وملتنقى الاحساسات الغامضة فى الاستحسان والاستهجان • ثم نلاحظ شيئاً آخر وهو أن نظرية الجمال عند الناقد تبرر مسلكه فى الاعتراض ، وتقوّد مذهبه فى المآخذ التى يبيدها عند مراجعة الأعمال الأدبية • فأول ما يخطر على ذهن القارئ عندما يقرأ مقالاً فى النقد الأدبى هو التساؤل عن السبب الذى يجعلك فى موقف بالذات ولا تكون فى سواء • أو الدافع الذى يحملك على اعلان رأيك خالياً من المسوغات أو المبررات • فالفكرة الجمالية عند الناقد من هذه الناحية تغنيه - فى الوقت نفسه - عن الشرح والتعليل فى كل لحظة من اللحظات التى نسر به وهو بصدد التنفيذ والمؤاخذة والوزن •

أما فكرة الخيال فتتخذ الى أعماق النفس البشرية كما تفسر لنا تبيين على جانب عظيم من الأهمية بالنسبة الى العمل الأدبى • أما السئى الأول فهو الكشف عن مقومات العمل الأدبى كما هى مطبوعة فى نفسية الفنان المبدع ، والاعلان عن قيمة الخلق الفنى بطريقة من الطرق الخاصة التى انفردت بها مدرسة وتحدد بها اتجاه • كذلك يعين التفسير التحليلى للخيال الفنى المبدع على تقييد الأديب بطريقة معينة فى التعبير عن الأزمات التى تمر به والأهواء التى تنتابه • فالفنان محصور - فى هذا النطاق الضيق الذى يهيئه خياله - بأفاق ومدارك خاصة • وعلاوة على هذا نستطيع أن نجد فى غضون كلامنا عن الخيال ما يبرز لنا ملامح التصور الذهنى فى العقلية المبدعة ، وما برينا تلك الصلة التى تربط بين خيال الفنان وبين عناصر الطبعة الخارجية من ناحية التكوين والملاحظة والانفتاح •

وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن نرتفع بالاتجاه النقدى عند

بودلير الى حد الحكم على عمله بأنه مذهب متكامل ، يمكن - مع ذلك - أن نجد لديه أساسين من الجمال والخيال اللذين يكفيان لدعم أقواله . فمن ناحية الجمال نشاهد عنده تفصيلا دقيقا لبعض الأمور التي تكون شبكة مترابطة ، وتقيم بنيانا متماسكا الى حد بعيد . فهو أولا لا يخص الجمال بصفة تعبر عن شخصيته أجمل تعبير ، ونوضح طابعه الروحي في الاعداد الشعرى والتقويم النقدي سواء بسواء .

اد يقول أن الجمال لا يمكن أن يكون مطلقا وأبدى ، ويلزمه الارتباط بالحياة اليومية والأشياء العامة حتى يتسنى وبصير حقيقة من الحقائق . فالجمال الخالص أسطورة من الأساطير لا يعرفها العمل الأدبي الا اذا كانت متعلقة بالجزئيات الحاصلة في مجرى أمورنا العادية .

وبذلك ينهى الجمال الى أن يكون عملا نسبيا في كل الأحوال ما دام الاختلاف قائما في نماذج من الحياة تتأثر بالزمان والمكان . وفي رأى بودلير أن هؤلاء الشعراء الذين يطلبون الجمال المطلق . وينسندون البدعة الخالدة لبسوا الا شيعة من المفتونين : فكل زمن وكل جماعة - كما يقول - لها تعبيرها الخاص عن الجمال في نظرها . ولا بد للشاعر من أن يسعى سعيا حثيثا كما يحقق مثلا للجمال في نفسه يلائم أوضاع وبسائر ركب الزمن ويفي بما للبيئة علسه من الآثار والأفضال .

ومن أهم خصائص الجمال في العمل الأدبي لديه أن يلفظ النظر ويشير الدهشة بأى شكل من الأشكال . فلا بد من تحقيق هذه اللفتة وتلك الدهشة بأن يعمد الأديب الى القواعد النقدية والأصول المدرسية فيخرج عليها ، وأن يفارق سنة الانباع الحرفي لأحكام الرقباء مهما كانوا . ويقول أنه من أجل المحافظة على الفرحة التي تثيرها الدهشة في النفس ، والابقاء على النشوة التي تحدثها الجودة والغرابة في الوجدان ، ينبغي أن يظل الكاتب حريصا على التنويع والابتكار في

النساج المعروضه والأحاسيس المجنلة • ذلك لأنه اذا ضاع النوع في أعمال الأديب اختلطت النماذج واعجنجت الوحدات وصارت على هيئة رتيبة خاليه من الشخصية والحياة وشبيهة بالانفعال والعدم • ويؤكد بودلير دائماً هذه الحقيقة : وهى أن الجميل دائماً خارق للعاده وخارج على المألوف وغير موافق لما أتى به الغير فى نفس المجال •

أما نظريته فى الخيال فهى وثيقة الارتباط بمنحاه الشعرى وسنديده الالتصاق بروحه فى الفن والتأليف • فبودلير واحد من أولئك الحالمين الذين نسدوا اللذة فى اسنقصاء المجهول ، وبحتوا عن المتعة بعيدا عن الحباة الواقعية الكالحة • فأبعد شىء عن فهم بودلير هو لقول بالرسالة الاجساعبة أو الأخلاقية التى يؤدبها فن من الفنون والشعر خاصة • وذلك طبعى ولازم جدا ما دمنا نجد فى الانفعال الشعرى فسحة من أجل الانطلاق الى حيث تستطيع النفس أن ترضى شهوتها فى البزوغ ، وتبعاً لما نصادفه أمام وهج الاحساس الفنى من اللفحات التى تهبنا كل عوامل التمرود والانبثاق ، ففى مقابل الطبيعة التى يلمس بشاعنها ، والواقع المائل الذى يحس بقبحه ودمامته ، يضع بودلير عالم الخيال • وهناك يفضل بودلير مظاهر التشويه والمرض على مظاهر لصحة والانسجام ، ويضع نتائج الوهم فى مرتبة من التقدير والاهتمام أعلى من مرتبة الحقائق والواردة من عالم الحياة •

فالخيال بالنسبة الى الفنان يعلو على أية موهبة أخرى ويفوق كل ملكات الدماغ • واذا كان هناك ما يؤيد هذا القول فانا نكتفى بأن نعرف معرفة أكيدة أن عالم الفنان من خلقه ، وأن الدنيا عنده وليدة وهسه وتصوره ، حنى تقدر ما لهذه الوظيفة العقلية من أهسية بالغة • فالعالم الظاهرى الموجود عبارة عن المجال الذى ينشط فيه الفنان كيما ينتقى آلاته وأدواته ، ويختار النماذج والصور اللازمة بالنسبة اليه • ولا يتم ذلك الا على نحو معين هو الذى يكشف عن

مقومات الشخصية التى نقوم بالانتقاء ويظهر الذاتية التى تستر وراء عملية الاختيار • فالمجال الحيوى لنفسية الفنان هو الأشياء الخارجية •

ولا يرجع أهميه الخيال عند بودلير الى هذا فحسب ، وانما ترجع أيضا الى اعتقاد بودلير فى نوع من الواقعيه الداخلية أو من الانطواء الذاتى • واذا صح ذلك لعب الخيال دور كبيرا فى أعمال الفنان تبعا للارتباط الحاصل فيما بين التكييف الداخلى ووسائل النقل والأداء *** • أعنى فيما بين القدرة على التهيئه والاعداد وبين الحواس المختلفة • فالهدف الذى يسعى الفن الى تحقيقه داتى الى أقصى درجة ، والمرمى الذى ينبغى النفاذ اليه فردى بحكم الضرورة • ولا يكاد الفنان خاصة من بين كل الناس بفارق نفسه • فالفنان بسناز أولا وقبل كل شئ بأنه صاحب خيال أو متخيل ، يفس النار من روحه لضىء بها الأشياء ، ويعكس المشاعر على باطنه لنعود فنير الحياة • فالخيال الخصب عند الفنان هو الذى يوحى اليه نرحبته المظاهر الطبيعية فى صورة أشعار منظومة وترانيم حبه • وفعل الخيال انما يظهر حقيقة فى عملية الاختيار بين الأشياء التى يتجاوب معها ، والأحداث التى ينفعل لها ، والمظاهر التى يتأثر بها •

وبناء على هذه الأنظار المتتالية فى الخيال والجمال ، آمن بودلير بضرورة الفصل بين المهمة التى يقوم بها الشعر والمهات الأخرى التى تقوم بها علوم الأخلاق والفلسفة • فالشعر لا يعرف شيئا عن الخدمات التى يزعم بعض أصحاب المدارس الفنية أنها تقوم على يديه وتتأدى به وتخلص عن طريقه • واذا أخذنا الشعر على أنه أداة اجتماعية لرفع المستوى العام فى الأخلاق أو ترقية المنحى الشائع فى التفكير ، فقد ما له من صبغة الذاتية ، وصار محكوما عليه بالموت بين أكفان التقليد الزائف ، وعلى صحائف الخطابة الجوفاء • وهذا الحكم مبنى فى نظر بودلير على أساس أن الفن ينقص قدره حينما

يخضع لما نملبه عليه الطبيعة الخارجية وعندما بنحني بازاء
مناهد الحياة •

فالدور الذى يقوم به الفنان لا يعتمد على النقل والتقليد وانما
يعتمد على معارضة الأشياء الموجودة وانكارها انكارا يتمثل فى اقتحام
الذات عند الكتابة التثريه أو الشعرية كلما أمكن • فأول عمل من
أعمال الفنان هو اسقاط الطبيعة فى الخارج واحلال النفس الانسانية
محلها وادا أمكن هذا أصبح من العسير أن نخضع الشعر للفيود
البرانية ، وخرجت عن نطاق العمل الأدبى كل محاولة من قبيل
الاصلاح والارشاد والتعليم • وعلى هذا النحو يكون للشعر غرض
واحد ، وهذا الغرض الواحد هو نفسه • وفى صورته العليا أو على
نحوه الأمثل تغيب عن الشعر كل نزعة سياسية وتختفى مظاهر البحث
الفلسفى حتى يبقى فى النهاية جوهره الفردى العميق •

واذا نظرنا فى هذه الآراء التى سردها بودلير والنى آمن بها الى
آخر حياته ، وجدناها لا تخلو من اتجاه موحد أو من نظرية مستقلة •
وعلى الرغم مما قد نجده فى شعره من توزع بين كثير من المذاهب
الشعرية ومن تأثر بما شاع وقتئذ من المدارس لا تكاد نعثر فى نفده
على خطوط غير أصيلة أو على سمات طفيلية • ويستطيع النقاد بعد
تحليل بسيط أن يوقفوا على عناصر رومانتيكية أو على عناصر برنانية
فى شعر بودلير • أما فى موقفه النقدى فلا يمكنهم الا أن يقرأوا
بشخصيته الناقدة التى تقف فى الناحية المقابلة للرومانتيكية والتى
تسخر من البارناسية وتواجه المذهب الواقعى بدون أى تراجع أو أنشاء
عن نزعتة الفردية الواضحة وعن إيمانه الفنى الخاص به دون سواء •

ومما يلاحظ فى النهاية أنه لا يستطيع واحد من الناس اتباع ما جاء
فى كلام بودلير من الأفكار وما تخلل عباراته من الآراء النقدية • وذلك

الأن بودلير لم يعمل على اتمام حلقات مفقودة كثيرة في طيات مذهبه ، ولم يكن من المثابرة والانكباب بحيث يمكنه أن يأخذ شيئا من الأشياء مأخذا جديا وأن ينظر الى الحياة نظرة فيها عناية أو غيرة أو اهتمام • والعيب الأصيل الذى يتمثل فى غياب عنصر الحيوية من النقد البودليرى انما يأتى عن هذه الروح الذاتية المفرطة حتى امتاز بها الرجل طيلة أيامه على الأرض • كان فرديا زيادة عما يلزم بالنسبة الى ناقد يريد الخير للأدب وينشد الرفعة للفن الذى يعمل كاهنا فى محرابه • وكان يشعر بالعبث والتفاهة فى شؤون الحياة على نحو أفقده كل اعتبار للتقدم وكل تقدير للارتقاء الذى نصيبه الأعمال العادية •

وإذا ذهبنا الى حد القول بأن بودلير لم يكن قادرا على تركيز مجهوداته فى عمل من الأعمال أو بذل عنايته فى باب من الأبواب فليس معنى ذلك أنه كان قليل الأهسية فى تاريخ النقد • لأن مذهبه النقدى لا يخلو من نفحة عبقرية استندت الى فلسفة فى التحليل وجمال فى التفصيل وقوة من الأداء • ويقول (رينيه لالو) تأييدا لكلامنا هذا فى كتابه عن مراحل الشعر الفرنسى (ص ٨٦) أن مقالتيه عن الفن الرومانتيكى والتطلعات الجمالية تشبتان ضلعة مواهبه النقدية • وأغلب ظنى أنه استفاد كثيرا من التوجيهات التى كان يصدرها فى تعليقاته عن الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير ولكن الذى لاشك فيه أنه قد استفاد كثيرا من الاتجاه الذى سار فيه سان بييف والخطوات التى مشى فى أثرها • ان الاثنى — بودلير وسان بييف — هما الناقدان المهيمنان فى الحركة الرومانتيكية اذا نظرنا اليها محصورة فى النطاق الفرنسى •

وأهم ما يمكن أن يعزى الى بودلير فى حركته النقدية هو أنه فتح الباب أمام الرمزية الصحيحة كيما تتقدم وكيما نأخذ مكانها المرموق بين المذاهب • فليس فى فن بودلير فى النظم وحده هو الذى

يضع جرثومه الرمزيه وانما يأنى فى غضون كلامه النظرى عن الفن
الخالص ما يمكن أن ينظر اليه المؤرخ على أنه أرهاصات خالية من
الزيف ، وتبشير ممثلة بالحياة ، ودلائل قاطعة على الأسبقية والبدء •

واذ نعى ها هنا بنوكيد هذه الحقيقة فلأننا نؤمن ايماننا قويا بأن
كل حركة نقدية لا تلتفت هذه اللفه ولا تبدل بعض عنايتها فى هذا
الجانب سنقد غير قليل من أهيتها • لسبب بسيط وهو أن الأدب
الخالص لا يكون الا رمزا للغايه ، ولا يستطيع ألا أن ينصرف هذا
المنصرف للتفرقة بين بعضه كفن وبين بعضه الآخر كعلم • وأول بيان
كامل عن الرمزيه هو ذلك الذى كتبه موريا فى الملحق الأبنى المقيجارو
بماربخ ١٨ سبتمبر عام ١٨٨٦ حيث جاء فيه أن هذا المذهب انما بهندى
بآثار بودلير ومالارمه وفيرلين • ومن ناحية الفن الخالص يذكر
الرمزيون قصيدة بودلير عن « المجاوبات » عادة كنمط فريد للشعر
الرمزى وهذه ترجمتها :

- أن الطبيعة معبد أركانه أحياء •
- يدعون السننهم أحيانا فتتطق بالكلمات المبهمة •
- ويجوس الانسان بين غابات الرموز •
- فيرمقها بنظرات اليقة •
- ومثلما نختلط أرجاع الصوت من بعيد •
- فى وحدة مظلمة عميقة •
- رجة مثل الليل ومثل الضوء •
- تتشابه الروائح والألوان والأصوات •
- والمعبد ملاّن بالروائح الزكية كلحم الأطفال •
- الحلوة كأنغام المزمارة
- الخضراء كلحن المراعى
- وملاّن بأشياء أخرى مرتشاة وغنية ومنتصرة •
- وله انساع الأشياء اللانهائية ،

بفصل العنبر والمسك واللبن والبخور ، الذى يذكر هيمان الروح والحواس .

أما من ناحية العمل النقدي فيذكرون أنه هاجم الشعر بنزعانه الفكرية والاصلاحية وأسبغ عليه من لدنه روح الغموض وأدخل فيه موجة التحليق . • نم أنه قد عمل على تخليص الشعر من العصبان النى عاقته عن التقدم وحرمتة الحياة فترة طويلة من الزمن . • واذا كان الكثيرون من النقاد قد اكتفوا بأنهم نقاد فيودلير قد أعطانا السودج قبل أن يعطينا الفكرة وبين لنا تفصيلا واجمالا • • أعنى نظريا وواقعا معا • فأصبح يعد بحق من بين أكبر من أثر فى الشعر والنقد الحديثين وأخطر من رسم عليهما خطوطا بارزة متبقى الى الأبد محتفظة باسمه وطابعه •

نظرية شوبنهاور فى الفنون

(العمل الأدبى كالمرآة .. فلا تنتظر من المرآة
ان تعكس صورة ملاك اذا نظر فيها حمار !)
(شوبنهاور)

● نظرية شوبنهاور في الفنون

كان شوبنهاور فنانا بطبعه الى جانب ما عرف عنه من أنه فيلسوف كان فنانا في أسلوب كتابته كما امتاز بالروح الفنية في طريقة تفكيره . ولعله لم يؤثر عن فيلسوف قط جمال أسلوب وجوية تعبير وروعه أداء كما أثر عن شوبنهاور (وأفلاطون الذي كان دائما مصدر وحى لشوبنهاور كما يقول هو نفسه) . وان دل تغلغل الروح الفنية في عمله الفكرى على شيء ، فانما يدل على مدى ما تمتع به عقله من قوى وملكات ومقدار ما انرت فيه ظروف حياته الخاصة . فشوبنهاور فيلسوف مفكر ، ولكنه شذ في الحقيقة عن الطريقة الأستاذية ، التى اتبعها بوضوح كانت ، وهجل ، في رسم مذاهبهم الفلسفية ، وبناء كيانهم الفكرى . كذلك لانعدم لدى شوبنهاور ميلا أدبيا ظاهرا ، ولا بزال أسلوب الكتابة الذى اختص به موضع اعجاب المفكرين والنقاد ، ولا تزال طريقته في التعبير محل ثناء كل من ألقى نظرة - ولو يسيرة - على مؤلفاته . فهذا عامل أساسى من بين العوامل التى سنخى أن نتطلع اليها ونحن بصدد الكشف عن مقوماته الأدبية واتجاهه في تفسير الفنون .

وكان شوبنهاور متشائما كذلك . . ورث التشاؤم بمزاجه واعتنقه بعد ذلك بفكره ثم جنح اليه بخياله . ويرد برتراند رسل تشاؤمه الى ذوقه ومزاجه الخاص والى تكوينه الطبيعى . ولكن باحثا مع ذلك لا يستطيع أن يهمل هذه الموجة العامة ، وأن يتجاهل ذلك الاتجاه

السائد إبان النصف الأول من القرن التاسع عشر ... موجة النساء والانجاء السوداوى فى نفوس الشعراء ولأدباء ، أمثال بيرون فى انجلترا وألفريد دى موسيه فى فرنسا وهينى فى ألمانيا . كذلك لابد من أن نربط بين شوبنهاور ونظريته ، وبين نبرات الحزن العميق فى ألحان شوبان وشوبرت وبينهوفن . فمن الصعب أن نقصر تفسير التشاؤم عند شوبنهاور على مزاجه الشخصى ، طالما كان من السهل ايجاد بذور ناصعة لاتجاه عام فى الاحساس والتذوق . بل يصعب - ان لم يكن من المستحيل - أن نعزل شوبنهاور عن الميول الرومانتيكية التى سادت حينئذ . وقليل من التأمل فى تفكير شوبنهاور نفسه سيكون كافيا لأن يردنا الى عناصر وأصول عديدة من صميم المذهب الرومانتيكى .

وليس من الصعب على الباحث فيما أعتقد أن يقرن بين الحركة الرومانتيكية وبين فلسفات شوبنهاور ونظراته وآرائه . فنحن نعرف من تاريخ شوبنهاور ومن وقائع حياته الجارية أنه عمل ، تحت تأثير الرغبة الشديدة التى أبداها والده ، كاتباً فى إحدى المنشآت التجارية فى هامبورج سنة ١٨٠٥ . ولم يستطع التخلي عن أوضاع حياته على ذلك النحو الا بعد أن مات والده . كان يمقت تلك الحياة وينزع الى حياة علمية يحقق فيها رغباته وميواه . ولكنه تأثر مع ذلك بأشياء هامة ، وفركت هامبورج فى قلبه خبوطاً قوية من نسج شخصيات كبيرة فى الحركة الرومانتيكية مثل أتيك ونوفاليس وهو فنان . وهنالك أيضاً - على أيدي هؤلاء - هام باليونان القديمة وأقبل على حضارتها وعرف كيف يستفيد منها واعتاد - متأثراً برومانتيكى آخر هو اسليجل - أن يجنح الى تفكير الهنود ، وأن ينظر فى آثارهم ، ويعجب بدياناتهم .

ونحن نعلم من تاريخ الرومانتيكية أنها لبست مجرد نزوع أدبي

وميل فنى •• ليست مدرسة شعر ومذهب نقد فحسب ، وانما هى بالاضافة الى ذلك - طريقة خاصة فى الحياة وسلوك ذاتى فى المعيشة • فهى - الى جانب كونها طريقة مذهبية فى النظم الفنى - تمتلك منهجا حيا فى النسئون الفردية وتقدم اصولا وضعة فى الحياة ضمن ما تقدمه من اصول نظرية فى الأدب • أو بعبارة أخرى يمكن النظر الى الروماتيكبة على أنها مدرسة فن وحياة بمعنى الكلمة ، وعلى أنها طريقة فى النظر والعمل على السواء • ولذلك نجد أن معظم الفنانين والأدباء المنتسبين الى النزعة الروماتيكية قد جعلوا من حياتهم نفسها عسلا فنيا وعاشوا أعمارهم بطريقة معينة توائم نظرتهم وتنفق مع ميولهم فاذا كان شوبنهاور قد تأثر بالروماتيكية فهو لم يخضع لها فى معالما ومبادئها فقط ، وانما اجتذبه ملامحها الى أحد أن اصطبغ تفكيره ، فى الفلسفة ذاتها ، بأسلوبها ، وتكونت لديه عادة القياس اليها • وأقل نظرة نرمى بها الى المدرسة الروماتيكية والى فلسفة شوبنهاور ، سنكون كفيلة بأن تكشف لنا عن حقيقة لها أهميتها فى هذا المجال ، وهى أن ثمة اتصالا قويا وعلاقة واضحة فيما بين آراء شوبنهاور عن الفنون وآراء زعماء الروماتيكية فى الحياة ، واعتقد أن الأمر فى هذا الاتصال ليس مجرد تشابه أو مجرد تناظر ، لأن العناصر الفكرية المشوثة فى غضون التألف الروماتيكية قد برزت بروزا واضحا فى أعمال شوبنهاور وآرائه الفلسفية ولأن طبيعته الاتجاه الروحى المستكن فى أشعار لا مارتين الغنائية الحزينة ، وفى قصائد نوفاليس الأسبانية هى نفسها الغالبة على معتقدات شوبنهاور •

يقول فاجيه فى بعض كلامه عن الحركة الروماتيكية فى الأدب :
أن الأصل فيها هو الاشفاق من الحقيقة ، والرغبة فى تحاشيها •
ولو أننا تابعنا تفكير شوبنهاور وفلسفته الخاصة بالعالم كإرادة ومثال لوجدنا نفس التيار مترجما الى لغة العقول وعشرنا على عين

الحقيقة معبرا عنها بأسلوب الفلاسفة • فالفن هو نوع من الهرب وسبيل من سبل النجاة والخلص • ولذلك يقول فيليب مديتنس - في كتابه عن نظرية العقل لدى شوبنهاور - أن الهدف المقصود من وراء كل فكرة جمالية عنده هو التأمل • وحسبنا أن ندرك شروط التأمل لدى شوبنهاور كيما نعرف مدى ارتباطه في ذلك التفكير بالنظره الهندية (النرفانا) ، وبالطريقة الروماتينية • ذلك أنه من الضروري في اعتقاده محاولة الانقطاع كلية عن الارادة الفردية وعن حدود الزمان والمكان وعن لوازم الحياة الدنيوية من أجل الوصول الى معرفة الأفكار سواء ما كان منها متصلا بالمسائل العقلية أو بالحالات الوجدانية الجمالية •

وحقيقة الفن كما تصورها شوبنهاور مرتبطة ارتباطا وثيقا بمذهبه الفلسفى وبفكرته الخاصة في تفسير الحياة والوجود • ولا يمكن بحال من الأحوال أن نجزيء فكرته عن الفنون وأن تفهمها بمعزل عن صميم اعتقاده في الارادة • وشأن شوبنهاور في ذلك شأن هيجل وشلنج • فعندهما - كما هو الأمر عنده - يستحيل أخذ نظرية الفن أو النظر إليها بوصفها شيئا مضافا الى أصول اعتقادهم الفلسفى • ولكن ما هى ملامح ذلك الاعتقاد الفلسفى الذى أدى الى وجود هذه النظرة التى ارتآها ، وآمن بها شوبنهاور في تفسيره للفن ؟

رأى كانت فيما رآه أن حقائق العالم تنقسم الى نوعين : نوع ظاهر ونوع باطن • فهناك عالم ظاهرى ندركه بالحواس والأفكار ، وهناك عالم باطن لا سبيل الى ادراكه أو التوصل اليه • والحقيقة الباطنة أو الشئ في ذاته لا يقع في حدود التجربة البشرية ، وانما هو بعيد عن النطاق الذى يؤثر فيه كل من الزمان والمكان • وقد تناول شوبنهاور عالم الباطن أو الشئ في ذاته وأعطاه معنى جديدا واحتفظ له بصفات كثيرة من تلك الصفات التى كان قد أسبغها عليه كانت ••

سماء الارادة وقال أن هذه الارادة لا زمان لها ولا مكان . وانها
 نخفى وراء كل مظهر من مظاهر الحياة فى العالم الديوى ، وهى
 واحدة على الرغم من النعقد البادى فى الأمور المرئية الجزئية . وهى
 كلية عامة بحيث تشمل الوجود بأكمله وتمثل فى تطورات الطبيعه
 بأسرها . وكونها ارادة فذلك معناه الشقاء ، فكل ارادة هى مصدر
 للسفاه وسبب من أسباب التعاسة وداع من دواعى الهم . ولذلك
 فهذه الارادة النى نعم الوجود شريرة . وهى أصل فى كل ضروب
 المعاناة والألم فى حدود معاشنا الأرضى . فالارادة معناها الرغبة
 والاشتهاء ، ولا وجود للرغبة أو الاشتواء بغير مطلب التحقيق . وهما
 تصطدم الارادة ببعد المسافة بينها وبين الأمل . وحتى لو تحققت
 الأمل ، فكم ذا من الآمال قد اندثرت فى الطريق ابان النزوع الى
 تحقيق هذا الأمل وحده . ولذلك فإن عالم ارادة هو عالم سقاء .
 لأن الرغبة لا حد لها . بينما يسهل علينا جدا تحديد الآماد التى تنتهى
 اليها كل محاولة لتحقيق رغبة وفض امكانية . وليس هنالك من
 يستطيع أن يزعم عن عملية التحقيق لأى هدف أو رغبة انها مرضية .
 بل — على العكس من ذلك — نحس فى قرارة نفوسنا بأن كل تحقيق
 هو ضرب من الافساد للأمل المرجو وبأنه ما من شئ يؤدى الى سخافه
 المطلب المنشود مثلما تؤدى اليها حيازته وضمانه .

وهذا هو العالم الذى تستتر وراء مظاهره ارادة الحياة .
 ولكن اين جانب المثال من هذا الوجود ؟ هنا يظهر بوضوح أثر
 أفلاطون على فكر شوبنهاور . فقد استطاع شوبنهاور أن يأخذ للمثل
 (أو للصورة اذا شئنا) مكانا متوسطا بين الارادة الخفية وعالم
 الأشياء الظاهرة ، وقال أن الارادة تحقق موضوعها فيها مباشرة ،
 وبذلك نعددها مراحل فى طريق التحقق السابق على الكثرة . أو هى
 عبارة عن الأنواع والصور الأصلية التى لا تتغير وكيفيات الأجسام

الطبيعية • وتقف من الظواهر الفردية بمثابة النموذج من النسخ •
وتتصف فيما عدا هذا بالخلود وعدم الخضوع للقوانين التي
تتحكم في عالم الظاهر • وعقولنا - هذه العقول التي تزرع تحت
أعباء الارادة الفردية وتثقلها أشكال المعرفة العادية من زمان ومكان
وعليه - لا يمكن أن تتطلع الى عالم المثال ، ولا تملك القدرة على
نقبل المعارف الخالصة البريئة • وانما يكون محصولها مجرد أمشاج
من المعارف العملية • وذلك لأن العقول في هذه الحالة انما تسيورها
الارادة ••• ويغدو جلياً بعد هذا • أنه ما دام في سبيله الى أداء
وظيفته الطبيعية ، وأنه طالما كان خاضعاً لضرورات الحياة سيكون
مستحيلاً بالنسبة اليه أن ينوصل الى معرفة المثل • واذا شاء ادراك
هذه المثل فعلية ، أولاً وقبل كل شيء ، أن يتخلى عن المبادئ التي
نشئت روحه وتوزع قواه ، وأن يخرج على مؤثرات الزمان والمكان
والعلية ، وأن ينزع عن كتفه مستلزمات الارادة الفردية • وذلك كله
لكي ينفذ عن كاهله غبار العالم الواقع •• عالم الارادة الشريفة ••
ويستحيل الى عقل خالص •

وهذا العقل الخالص بالاضافة الى المثال يضعان الأساس التي
يتركب منها العيان الجمالي أو الحدس الجمالي ويلتزمان في حالة
شعورية واحدة • هذه الحالة هي الشرط الأول والأخير لعملية
التأمل حيث لا يجب الانسان ولا بكره ، وانما يتأمل فحسب • يتأمل
المثال الخالد وقد تبدى في الشيء القائم أمامه • فالعيان الجمالي
أو المشاهدة الذوقية ليست سوى نمط أو استحضار الصورة
(أو المثال) بواسطة العقل الخالص • لأنه في حالة العيان الجمالي
يستحيل الشيء القائم أمام الشخص الى مثال نوعي جملة واحدة •
كما يستحيل الشخص نفسه (أو الفرد) الى ذات خالصة عارفة •
وهكذا تتحقق للنفس الانسانية طريقة للخلاص بالحازة على اللذة
الجمالية •

وفى الفنون يمكن - أكثر مما يكون هذا ممكنا فى سواها
من العلوم والمعارف - أن تتم للنفس عملية التأمل على وجهها الأكمل
وأن يتحقق لها الخلاص المؤقت من الزمنية والرغبة ، وذلك لأنه من
الممكن فى أبواب الفن أن ينجب الانسان ما لا أهية له • والشئ
المدرک - أى العسل الفنى سواء كان قصيده أو لوحة أو نغما -
مبتور الصلة بما يهيج الرغبة ، ولا شأن لم باتارة المطالب العادية •
فس المخلص مثلا بالنسبة الى الانسان الذى يواجه نفاحة ناضرة أن
ينتهى أكلها ولكن باب الاحتمال يكون مقفلا اذا كان ما واجهه
هو لوحة قد رست عليها التفاحة نفسها بدقه • فها هنا فى الحالة
الأخيرة نجد من الوضع نفسه معونة على التأمل بطريقه جمالية
خالصة • ومن الممكن بطبيعة الحال أن يتأمل الشخص تفاحة حقيقته
من وجهة نظر جمالية خالصة • ولكن كونه يعرف أن التفاحة المرسومة
على اللوحة غير حقيقية ولا يمكن التهامها ، من شأنه أن يسهل له
عملية التأمل الجمالى الخالص وأن بعينه على التحرر من
عبودية الارادة •

فالخلاص اذا بالفن • ومهمة الفن على هذا الوجه هى التحرر
من عبودية الرغبة وقيود الارادة عن طريق التأمل الجمالى • وسواء
كان التأمل الجمالى منعقا بعمل من أعمال الفن أو بشهد من مشاهد
الطبيعة ، فانه يكفى أن يشير موضوع التأمل الى دلالة ، أو معنى
متسيز من الأشكال الطبيعية ، حتى يثير الاحساس بالجمال وحتى
يؤدى الى تمام الشعور بما هو جميل • فالجمال عنده - على هذا
الأساس - هو الشكل الدال أو هو المثلالمقدم الى الادراك الحسى
فى حدود الواقع • ولذلك استطاع شوبنهاور تعريف العمل الأدبى بأنه
تعبير الفنان عن مدى فهمه وادراكه للمثال (بالمعنى الخاص بفلسفة
شوبنهاور كما تقدم) • واذا كان هذا هو اعتقاد شوبنهاور فى الفنون
فسيرتب على ذلك قوله بأن العبقرية ليست موحدة الاتجاه • أعنى

ليس عملها مقصورا على استيعاب المثل ، وانما يتطلب بالاضافة الى ذلك مفدرة على اعادة انتاج هذه المثل أو اعادة التعبير عنها في الرسم والتحت والشعر والعمارة والموسيقى •

وها هنا نجد أنفسنا بازاء صعوبة أولى مصدرها ذلك التقارب الواضح بين سبيل المعرفة عموما وسبيل الفن على وجه الخصوص • فإذا كان التأمل سبيل كل منهما - الفن والمعرفة - فكيف يتسنى لنا أن نختط هذا السبيل أو ذاك وأن نميز الأول من الأخير ؟ لا نملك والأمر كذلك ، الا أن نشير الى تفرقة وضعها شوبنهاور بين عمل الفنان وعمل الفيلسوف عندما جعل خاصية الفنان - كالشاعر مثلا - أبرز الصور (أو المثل) المدركة على نحو تجسيبي وبطريقة وافعة • بينما خص الفيلسوف بطريقة مجردة في تعبيره عن الصور أو المثل التي بالتقطها أثناء عملية التأمل • والصلة هنا بين أرسطو وشوبنهاور ليست ضعيفة •• كذلك يلاحظ أن الفنون تصل الى الغاية وتحقق أهدافها ، بينما تعجز العلوم الطبيعية اذ تتوقف مسائلها على ما يجد من اكتشافات وما يرد من المعلومات • والتاريخ هو الآخر لا يمكن أن يتوقف عند مرحلة بالذات طالما كان الزمن في توالد مستمر وطالما كانت الليالي حبالى على ما نرى • ثم أن التاريخ يهتم بالجزئيات ويعنى بالمسائل الفردية ، في حين يتعلق الشعر بالمسائل الكلية وينزع الى المثل فيحييها الى نماذج مجسمة • وهكذا يفضل الشعر كل شق من شقوق المعرفة أو هو على الأقل ينفرد بسمات خاصة قلما يتقابل فيها مع ألوان المعارف الأخرى •

أما الصعوبة الثانية فتأتى من كيفية التفرقة بين الرجل العادى والرجل العبقري في هذا المضمار • فالناس سواسية اذن طالما كان سقدور كل أحد أن يتطلع الى المثل وأن يتخلى عن الرغبات في سبيل اتمام عملية التأمل • ولكن شوبنهاور يتخطى هذه الصعوبة بأن يقول

عن ملكة اسيعاب المتل بوضوح وابرارها بوضوح أيضا في نعيم
 أدبي ، أنها خاصة بأفراد قلائل . والا استحال على الناس تذوق
 الأعمال الأدبية كما هو مستحيل بالنسبة اليهم أن يعبروا عما يتوصلون
 اليه في عملية التأمل . اللهم الا أولئك الذين يصعب عليهم تقدير
 الجمال وتذوقه بأي معنى ، فمن المستحيل بالنسبة اليهم أن يتجردوا
 عن الرغبات الحسية ويصعب عليهم بالتالي تقدير أى دلالة من دلالات
 الجمال . فباستثناء أولئك ، يكون كل الناس مهينين للنفاذ من دائرة
 النفس المحدودة وقادريين على الخروج من أبواب ذواتهم الضيقة
 والتطلع الى المتل (أو الصور) ومعاينها وجها لوجه أثناء زمن وجيز .
 ومن المشاهد أن بعض الناس لا يكون مؤلفا أو ناعرا أو موسيقيا .
 ومع ذلك فهو يملك القدرة على تذوق الأعمال الفنية تذوقا عميقا .
 ويمكنه الاستمتاع الى حد كبير بالألحان والقصائد واللوحات .
 ذلك أن الفنان يدعونا الى استجلاء العالم في عينيه . ونستطيع - عن
 طريقه - أن نتوصل الى ما لا يمكن أن نتوصل اليه بملكاتنا الطبيعية .
 وهذه هي حدود الفنان وحدود الشخص العادي .

وأهم من هذا كله تفرقة أخرى يضعها شوبنهاور بين الانسان
 العادي والرجل الفنان . وهى أن هذا الأخير يتمتع بمقدرة عملية
 تعينه ، على الأداء الفنى . وحرمان الرجل العادي من هذه المقدرة
 فاصل قوى بين العبقرية وملكة التذوق . لقد زعم كروتشه أن عمله
 الحكم والتذوق تتضمن التعبير الفنى ولو داخليا . وعلى هذا المقياس
 يكون التمييز سعبا بين رجل الفن الخالق وبين الذين يستمتعون بفنه
 وينتقدونه . ولكن شوبنهاور لا يؤمن بمسألة التعبير الداخلى
 ولا يعترف بحالة الاحساس البحت على اعتبار أنها حالة عبقرية من
 حالات الفن . انه أصوب من كروتشه كثيرا عندما يضع حقيقة التعبير
 الأدبي المصنوع كشرط أساسى فى العمل الفنى وفى العبقرية الأدبية

الخالفة • انه ينفق مع كروتته - كما يظهر مما سبق - في اسنازاه وجود نوع من الاحساس الجمالى لدى الرجل العادى وفي قوله بأن الاختلاف بينهما ليس اختلافا في الكيف ، وانما في الحكم أعنى في مقدار احساسه ووعبه ، وليس في نوع ذلك الاحساس والوعى • ولكنه يختلف عنه في حاله فوله بأن العبقرية الفنية تحنوى على ملكه المعاينة للصور (أو المثل) وملكة التعبير الخالق معا • وعلى ذلك فالملكة الأخيرة هي فاصل قوى واضح بين الرجل العبقرى والرجل العادى • وهي ملكة لا معنى لها بغير المعرفة المكتسبة والمران العملى والمدربة على الأداء •

فرق شاسع اذا هو ذلك الذى يقع بين تعبيرين أحدهما لانسان عادى والآخر لانسان عبقرى عندما يواجهان عاملا من عوامل الاحساس الجمالى • وهذا الفارق هو الذى أسعى بكل قواى من أجل إبرازه المقارىء • شتان بين تعبير عادى وتعبير مصنوع • وأصل العبقرية الفنية وشرطها اللازم هو هذه المهارة الصناعية في أداء الاحساس الجمالى وإبراز المضمون العاطفى وإخراجه عن دائرة الشعور الى عالم الواقع الحى مجسما على أى نحو من الأنحاء ، قصيدة أو مقالة أو قصة •

النزعة النفسية في الأدب

● النزعة النفسية في الأدب

يحلو لبعض الأدباء والنقاد أن يورد في كلامه عن الشعر ما يدل على أنه يعطى الوصف النفسى أهمية بالغة وعلى أنه ينظر اليه كما لو كان المثل الأعلى في العمل الأدبى • وقد ظهرت في السنوات الأخيرة مجموعة من الكتب التى تعالج الشعر من وجهة نظر نفسية وتحاول أن تعطى لهذه الصبغة دلالة كبيرة وقيمة رفيعة وأن تعلو بالشعر على حساب ما يتوفر فيه من تلك الجوانب حتى شغلت فكر العامة وجعلت الناس يخلطون بوضوح بين المنحى النفسى فى الأدب والتحليل السيكولوجى للحالات الشعورية • ونحن نريد أن نوجه النظر بهذا المقال الى جملة من الحقائق عسى أن يتدبرها أصحاب التوجيه الأدبى فى هذا العصر وعسى أن تكون خاتمة لتلك الفوضى التى عمت الأقلام من هذه الناحية فتضع حدا لاستخدام المفهوم النفسى وتنقذ نقادنا من حير متصلة بين مفهومات الأدب المتعددة ونزعاته المتباينة •

ونحن نرضى فضول النقاد السيكولوجيين من أول الأمر فنقول عن الأدب أن أول شرط من شروط ارتقاؤه هو أن يكون مدموغا بطابع نفسى لا يفارقه مهما تنوع الأساليب والمقامات • وهذا هو ما تنهيه اليه الفترة الماضية من تاريخ أدبنا الحديث فحاولوا أن يشعروا الناس بضرورة التعبير عن النفس دائما حتى يخلص أدبهم من الصنعة الزائفة ويخلو من عناصر التقليد ويأخذ اتجاها جديدا مغايرا لما كانت عليه الأعمال الفنية قبل ذلك ، وعمدوا الى الشخصية الانسانية بالذات

يريدون استلهاهما والغوص البها والنفاذ الى أعماقها والصدور عنها صدورا مباشرا • بيد أن هؤلاء النقاد الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الأولى لم يكونوا جاهلين بأصول الفن النى يعملون بها وقيسون عليها ، فلم يقعوا في ذلك الخطأ الذى تردى فيه أصحابنا المحدثون حين حسبوا أن الأدب فن لا يقصد به الا التعبير عن الحالة النفسية ووصفها وصفا تحليليا خالصا • والفارق بين الاتجاهين واضح كل الوضوح وظاهر نسام الظهور : اذ أن العقاد والمازنى لم يكونا يفسدان تحويل الأدب الى عمل فنى يراد به شرح ما يمر بالنفس من حالات التعب والحصر والتذكر وانما شاء أن يجعلنا منه فنا خالصا بعبر عن تلك الحالات وينم عنها ولكنه لا يختص بها ولا يعنى بشرحها ولا تهمه دلالاتها ، شاء أن يكون فنه مترجما عما يجيش بذات الانسان من مخاطر ، معربا عما يتعرض له من الأشياء الخارجية بالوصف ، مظهرا لمعانى الحياة السارية في باطن القلب والوجدان • وهذا العمل — من جانبهم — من شأنه أن يرتفع — ولعله قد ارتفع فعلا — بالأدب ، وأن ينهض به ، وأن يشيع فيه روح الثورة على الأوضاع القديمة ، ويجعله قابلا لاتخاذ موقف لا يعاب بالنسبة الى التيارات التى استحدثتها أوروبا في العصور الأخيرة • بل ان مثل هذا الفهم الجديد للعمل الفنى قد أتاح الفرصة لأول مرة في تاريخ الأدب العربى من أجل أن يجيد عن اتجاهه التقليدى في اغفاله المحققة الانسانية وانكاره للذات المفردة وعدم اعتراقه بالشخص الفنان • وقد تأثر اتجاههم هذا كما هو ظاهر بالحركات الرومانتيكية في ألمانيا وانجلترا وفرنسا مما جعلهم ينجحون نجاحا باهرا في التأثير على الأجواء الأدبية العربية كلها منذ انتهت الحرب الأولى حتى اليوم •

أما أصحابنا من المتبعين والمواصلين لمهمة النقد فأحسبهم تأثروا بالتحليل النفسى وما ينشأ عن التحليل من عمليات وما استجد في

كابات السوق الأميركي من عبارات • وقد ظهر هذا الاتجاه عند هؤلاء منذ شاعت على ألسنة المثقفين موضوعات السيكاوجيا الحديثة ومنذ انحدرت الى مصر أفلام سياسية تعالج أمراض العقل وأمراض النفس • وكان من الضروري بعد ذلك أن تظهر على أيديهم حركات ونزعات وأن تتخذ هذه الحركات والنزعات أسماء شتى ، فبعضها يطلق عليه اسم الأدب المهموس ، والبعض الآخر يأخذ شكل أدب اقليمي ، وكان مقدرا أن يظهر غير هذين النوعين من الأدب مما لا نملك حصره وتقييده الآن ، ولكننا لم نفطن بعد الى ما يراد بها أو ما تهدف اليه ، ولا ندري مدى صدق دعواها •

والسبب المباشر الذي أدى الى فشل هذه الحركات هو أنها لم تتأثر بمذاهب فنية معينة • ولم تخالط أساليب النقد المستحدثة ولم تدرك تفاصيل الأعمال المناطة بها واكتفت بالعناوين والمسميات • وكان من جراء ذلك كله أنها لم تأت بابتكارات مناسبة حسب القواعد المرسومة في اتجاهات الغربيين أو الشرقيين واقتصرت على ابداء نشاط ساذج في الكشف عن مدى اطلاعها على علوم النفس والفلسفة بما صارت تحشده في تعليقها على الأشعار من تهاويل منمقة وتصاوير مضطربة • وتكمن المصيبة في أن هؤلاء جميعا قد تعصبوا لآرائهم هذه تعصبا شديدا فلم يروا - بعيونهم المغرضة - لونا آخر من الأدب يضارع هذا الذي اتفقوا عليه أو يعلو عليه في القيسة والقدر •

وأحب أن ألفت نظر أصحابنا أولئك الى مجموعة من الملاحظات التي تعود عليهم بالخير لو تدارسوها فيما بينهم دراسة انسان متميز بالوعى والحصافة • • ذلك أنهم يتأثروا في اتجاههم بما كان ينبغي لهم أن يتأثروا به من ضروب البحث وانما خضعوا لتيار غريب - ولعله ثانوى فحسب - بالنسبة الى علوم النفس الحديثة • فهم لم يأخذوه من الكتب التي تنظر اليه بوصفه علما من العلوم الطبيعية وتستخدم

فى درسه وبحثه أساليب العلم المقررة ، بل تناولوه من أيدي طائفة المحللين الذين يعتبرون علم النفس فنا نظريا ويأخذون الدلالة المرضية من الكلمات والرسوم دون أن تنهياً لهم الوسائل العميقة الكافية من أجل الدراسة النفسية الدقيقة •

وبذلك تأكدت خيبة حركتهم النقدية ونبت فشلهم فى استقصاء المصدر الروحي لاتجاههم الفنى ولم يفلحوا فى ورود معين صالح للسقيا والرى ولم يستطيعوا - بالتالى - أن تخطو مدرستهم خطوة واحدة الى الأمام • لأنك على اعتبار ما يقولونه من صنوف الرأى وما يمتدحونه من خصائص الأعمال والنماذج ، تستطيع أن تأتى بالوثائق التى يكتبها المرضى فى المستشفيات الخاصة بالأمراض النفسية والعقلية فتضعها فى قائمة الآداب الرفيعة • أليس المهم فى الأثر الأدبى هو أن يحتوى على بذور وعناصر مشيرة الى حياة الوجدان الداخلى وأن تتوفر له من الألفاظ والكلمات ما ينبىء بباطن الفؤاد ؟ ألا يعظم الأثر الفنى عندهم بما يباهى به سواء من ألوان الدلالة النفسية وشيائها ؟ اذن فلا عليهم من اجهاد أنفسهم فى دوائر الأدب ومتون الكتب وليكتفوا بنزهة قصيرة الى احدى المصحات العقلية ليعثروا فيها على بغيتهم ويحققوا فيها مذهبهم كاملا غير منقوص ويخرجوا بعد ذلك لتبشير العالم الأدبى بميلاد طائفة من النوابع المجهولين المعمرين •

كذلك يمكنك - والأمر كذلك - أن تلغى قول بعض النقاد بأن « أعظم المبدعين فى الأدب هم أولئك الذين كانوا يملكون من البصيرة أوسعها ومن الشعور أكثره توترا (١) » ، أو بأنهم أولئك الذين كانوا يملكون القدرة على قيادة البشرية فى دائرة الفهم وفى مجال الاحساس وفى مضمار التعقل ، ويذهبون من ثم فى تعميق

(١) راجع كتاب أربولد نيت من الدوق الادبى ص ١٩ •

السعور وفي المطب الذي إلى الجود الذي به سعور به في . . .
 حباد وفي الروح روحا . مع ' دد ' دد ' دد ' في العبير والأدب . . .
 النفس فما أصمغ الدوق والفهم والدعور . . . ما أصمغ الحسنة التي
 تدل على مبهى العبق . والصناعة التي تسير إلى غاية الجهد . .
 والصناعة التي توجب وفده المناعر " اد ينصير الكتاب مما نرا به
 المهيج على تداول الكليات المبهمة والحواطر المحبوس حتى تؤدي
 المسكين سببا من دلالاب النفس .

ولا أدري إلى أي حد سكر أد تكون العائد صادقا وهو مسجع
 لمثل هذا المذهب . ان كان به مذهب . ولا أعلى به أي فائدة يمكن
 أن يجنبها الأدب العربي اذا خلطنا فيه بين وثائق الجنان واليوس
 ووثائق الفن الرفيع ؟ وعلى كل فأنا أحسن الظن بأصحاب هذه
 الحركات وأعنفد أنهم أخطأوا حيث أرادوا الابتكار والتحديد .
 والا فأى مدى سوف يبلغون وأى هو سحقتون اذا الرموا حرفة
 هذا الانحاء ؟

وأمامك قصائد الشعر المستازة وآداب الفنانين الكبار تتحسس
 فيها شيئا مما يزعمون ، وما لا أملك تسسينه أو معرفته على وجه
 اليقين ، وأظن أنك ستعجز من أول الطريق ولن تنقدم بيئا واحدا اذا
 تخطيت الشطرة الأولى . وأما عن النفس والملاحم النفسية التي تنبدي
 في الشعر فلا أدرك حدودها على وجه اليقين . . . يستطيع المرء أن
 يتلمس النفسية في كل شيء ، في كل أثر ، تخرجه يد الانسان . . . ولكن
 أي قوى النفس بالذات هي العامل الفعال في صباغة العمل الفني ،
 هنا نتقدم قليلا في مسارب النفس . وتتوغل بعض النىء في كهوف
 الباطن الانساني لنقف على ألوان السعور ونبضات الحس ووفرة
 الخيال وطبيعة المزاج والوجدان . هنا تحس بأنك تتحدث عن سمسات
 معروفة وقوى واضحة الأثر وملكات لها خطورتها وفاعلتها . يلاحظ

في الوف نفسه أن هذه المسميات جميعها لا تعدو أن تكون مجالات
معناه الصفات والخصائص بين ربوع النفس ، وعلامات نسكبة في
داخلية الضمير . فما معنى استعمال كلمة النفس حينما أمكنت الإشارة
الى مدلولات أضيق وحدود أدق ؟ وما الداعي الى أن أخطأ في
استعمال مفهوم الكلمات حتى أفسد الألفاظ المستعملة في النقد ،
بينما يمكنني الإشارة مباشرة الى ما أعنيه دون التجاء الى مصطلحات
الغير ؟ لماذا أقول « النفس » وفي مقدوري أن أشير بأصبعي الى
العناصر النفسية التي يبنى عليها النموذج الفني ؟

لنأخذ قصيدة مثل هذه :

حمدتك ليلة شرفت وطابت أقام سهاها ومضى كراها
سمعت بها غناء كان أولى بأن يقتاد نفسي من غناها
ومسممة يحار السمع فيها ولا تصممه لا يصم صداها
مرت أوتارها فشفت وشاقت فلو يستطيع حاسدها فداها
ولم أفهم معانيها ولكن ورت كبدى فلم أجهل شداها
فكنت كائننى أعمى معنى يحب الفانيات وما يراها

فعندما يقرأ الناقد هذه الأبيات يشتم فيها رائحة طرب ويعرف
أن الشاعر أحس بالبهجة في تلك الليلة لما تردد في آذانه من أصدا
اللحن ولشدة تعاطفه ومجاوبته للنغم الذي جرى أمامه بغير لغته .
نقول أن في هذه الأبيات حالة نفسية ولا تكون مخطئا اذا قلت ذلك ،
ولكن أليس أولى بكرامة الناقد أن يهتم بالجزئيات وأن يواجه الملامح
النفسية بأسمائها الخاصة وأن يباعد بين عمله وبين ذاك التعميم المبهم ؟
أليس الأجدر في مثل ذلك المقام أن أقول : في الأبيات تعبير عن طرب
ونشوة ، من أن أقول : يا لها من وثقة نفسية باهرة !!

ونبكي الخنساء أخاها صخرا فتقول :

أعيني جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى
ألا تبكيان الجرى الجميل ألا تبكيان الفتى السيدا
طويل النجاد رفيع العما د ، ساد عشيرته امردا
إذا القوم مدوا بأيديهم إلى المجد مد إليه يدا
فقال الذى فوق أيديهم من المجد ثم مضى مصعدا
يكنفه القوم ما عالهم وإن كان أصغرهم مولدا

ويأتى الأديب الناقد ليخضع أبحاثها هذه الدراسة من الوجهة النفسية فيقول أن ثمة حالة نفسية واضحة * أما الناقد الذى اعتاد أن يسمى الأشياء بأسمائها فيشير إلى حزن وشجن باد في جملة الأبيات وينتقل بالقارئ إلى طبقة من الشعور أقل سعة وأكثر تميزا *

هذا في الحالات البسيطة التى يواجه الناقد فيها وصفا شعوريا خاليا من التحوير ، أما إذا صادف الناقد عملا فنيا حلت الإيماء فيه محل العبارة وأخذ الرمز فيه موضع الحقيقة ودارت المعانى بأسلوب الحركة وأدت خلاصة الفكر ، فأبعت شئ على الضحك والسخرية هو إيراد الكلام عن النفس بطريقة التعميم التى اعتاد أنصار تلك الوجهة اتباعها * ذلك أن الأعمال الفنية لا يتحتم أن تكون على الدوام تعبيرا عن شعور مباشر لدى صاحبها ، وإنما يصح أن تأتى وهى مستقلة استقلالاً تاماً عن حالاته النفسية وقد تكون منفصلة بالمرة عن اتجاهاته الباطنة * ذلك أن الأديب يستعمل فنه لإيجاد حالة معينة ولتوليد شعور بالذات لدى القارئ * * ويجوز - ولعله واجب - أن يخلو النموذج الفنى من الدلائل النفسية عند صاحبه * فقد أريد مثلاً أن أوقع بنفسك الغيظ فأخلفه عن طريق الحزن وإثارة مكانين الشجن * فأقول لك مثلاً : أن أربعين من الضباط والجنود وثمانين من الفدائيين قد لقوا اليوم حتفهم بمنطقة السويس * لن تحزن عند سماع هذه العبارة ، وإن كان الحزن هو الشعور الذى تجيش به

كلماتها ، وانما يحس في النو بنوع من الغضب ويندلع في صـارـكـه
 انهب العظ ازاء المستعبرين المعندين * ويكون الاحساس أو الشعور
 المصوب في العمل آتئذ خداعا ومحتاجا الى فهم خاص مغاير لما تبشر
 به الظواهر القريبة *

وهذه الظاهرة واضحة وضوحا قويا في مناسبات الخطابة وفي
 الحالات التي يراد فيها التأثير على عواطف الغير وعندما ما يتحایل
 الكاتب لا يجادلون خاص من الاحساس لدى الآخرين * فليست
 الكلمات وحدها هي التي تغذى الشعور وانما يسكن أن يولد الشعور
 شعورا سواء وأن تؤدي حاله الى حالة مفارقة * فلبس من الضروري
 أن اجلس لكاتبه المأساة وأما حزين وليس من اللازم أن أعبر عن
 الفرح وأما نسوان ولا أن أفتح صدري للحياة وكلی أمل * فلا أظن
 أن أحمل قصائد الرثاء قد فيلت في ساعات الأسى والضيق ولا أتخيل
 كيف يفعم السرور قلوب أصحاب المدايح والتهاني في تاريخ الأدب
 العربي على هذا النطاق الواسع ؟ افرض مثلاً أنني أتابع كتابة قصة
 أدبية في جملة من الليالي ، وأحببت في إحدى هذه الليالي تصوير
 مباحج الحياة في إحدى المدن الكبيرة مع أنني أعاني فيما بيني وبين
 نفسي مضايقات شتى ، فهل أترك العمل أم أقبل عليه ؟ بطبيعة الحال
 سيكون من الصعب ايجاد نوع من التوافق بين أوقات الكتابة
 وموضوعاتها ، وبصغر الأديب في صناعة الشعر بقدر ما يحتاج الى
 هذا التوفيق ، لأن الخيال لم يأت عبثا ولم يتمتع الفنان بقدرة على
 الجنوع والتحلق في غير ما جدوى *

الخيال اذا هو العامل الأساسي الذي يرتكن اليه الأديب في
 صناعته ، بل هو كل شيء في هذه الصناعة ، طالما كان صاحب
 الفضل الأول في ابتكار المعنى وفي تلوين المعطيات * وبستحيل ايجاد
 نوع من التوازن أو الموافقة بين حياة الأديب وظروفه الجزئية وبين

أعماله الفنية بغير أن بسنعين بهذه القوة التي سكه من تصور
الحالات المحلفة وحياء تجارب الآخرين • أفول هذا وأنا أعلم أنه
من فنون الشعر والأدب ذلك النوع الواقعي أو الطبيعي وأن أنسا
كثيره في النظم والتعبير لا تتجاوز حقائق المعيشة • • فإن أشد الفنون
الأدبية نسكا بالواقع لا تملك القدرة على الزعم بأنها تنكر فاعليته
الخيال ، وود تجرأ بلزك على هذه الملكة أكثر من سواء لشدة تحمسه
لمذهبه في رواية القصة ، ولكن تفسير نزعتة يتطلب وجود الخيال
تلقائيا وبفترضه افتراضا فكريا وان كان قد أنكره بالألفاظ • فبلزك
يعتقد أن الحياة مجسوة من الحالات الجزئية وكومة من الظروف
الصغيرة التي برنفع القصص بها الى الأجواء المتالية • وينبغي أن
يختار الكاتب من بين تلك الحالات والظروف ما يصلح لأن يكون
عناصر في بناء « الدراما » التي توجد في أعماق كل قصة • ويسير
بلزك صدق الطبيعة من صدق الأدب على أساس أن الصدق الأول
يحتوى على جملة الحقائق المتناثرة التي بصدوم الذوق بنسازها وننفرها
والتي تفسد العمل الفني لو دخلته بغير تهذيب واعداد • وعلى ذلك
فالكاتب مازم بأن يؤلف بين الحقائق وأن يسعير النماذج المتباينة
ليخلق منها عملا جديدا يحمل طابع ابداعه كفنان • ولا أظنه قادرا
على التقدم خطوة واحدة في طريقته تلك ان لم يعتد اعتسادا كليا
على الخيال وهو بصدد التمييز والانتقاء واللحم بين مختلف المواقف
وجملة الفصول • وبذلك يكون الخيال ضرورة عملية في الصناعة
المعالية في اعتناق الواقعية فضلا عن سواها من المذاهب والفنون •

ولذلك أرجو من أصحاب النزعة النفسية أن يطامنوا من شدة
الحساس الذي يستولى عليهم وهم بصدد التأيد الفكرى لمذهبهم •
فأخشى ما أخشاه هو أن يكونوا كالنابسين في رماد هامد أو كالباحين
عن السمك في أجواز الفضاء • وقليل من الرؤية والتعقل سيكفل

لنا سبل التحقق من الفن الحقيقي ، ذلك الفن الذي يمكنك أن تعدّه جزءاً منفصلاً تمام الانفصال عن صاحبه وتنظر اليه بوصفه أسلوباً فنياً في معرفة الحياة والتعبير عنها وتذوق أطرافها بغض النظر عن ظروف كاتبها • فالعمل الفني بضعة من مؤلفه ولكنها بضعة مستقلة لها كيانها الخاص ولها طابعها الفريد ولها وجودها القائم بذاته •

المعنى الأدبي

● المعنى الأدبي

كان القدماء يستعملون كاستى اللفظ والمعنى للتعبير عن جانبى الأداء الفنى فى العمل الأدبى : القالب والفحوى • والكلام فى اللفظ والمعنى كثير عند النقاد الاسلاميين • بيد أنهم كانوا يحوطون المعنى بسياج من التقديس وبهالة من الاعتبار • وكانوا يخصونه بغير قليل من الرعاية • فالأديب مضطر دائسا الى أن يضع حقيقة المعنى فوق أية حقيقة أخرى ، وأن يذهب فى اختباره مذهبا لا بحقق رأيه أو يوافق هواه بقدر ما يعينه على اظهار موهبته فى الكتابة والتحرير • فالمعنى ، على هذا الوجه ، هو المناسبة التى يستطيع أن يعلن فيها عن قواه وملكاته ويظهر قدرته على استخدام القلم والتلاعب بالكلمات وصباغة الأسلوب • عليك بأى كتاب من الكتب الأمهات فى الأدب القديم ، فستجد فيه حتما بعض ما يشير اشارة صريحة أو خفية الى ضرورة انتقاء الألفاظ التى توافق المعانى والتى تجعل المعنى كأنما صب سبا فى قالب تفصيلى دقيق •

هاك مثلا أبا عثمان الجاحظ فى أول الجزء الثانى من (الببان والتبيين) حيث يقول : « ومتى ساكل - أبقاك الله - ذلك اللفظ معناه ، وأعرب عن فحواه ، وكان لتلك الحال وفقا ، ولذلك القدر لنفا ، وخرج من سماجة الاستكراه ، وسلم من فساد التكلف ، كان

قمينا بحسن الموقع وبانتفاع المستمع ، وأجدر أن يسنع جانبه من تناول الطاعنين ، ويحمى عرضه من اعتراض العيابين ، ولا تزال القلوب به معمورة ، والصدور مأهولة » •

ورأى أبى هلال العسكرى فى ضرورة العناية بالألفاظ وحدها دون المعانى لا ينفى عنه أمرين : أولهما أنه كان يوافق نفس المذهب فى لزوم العناية بالأسلوب حتى يوافق المعنى • وهذا ما تبيينه من قوله : « انما يحسن الكلام بسلاسته وسهولته ونصاعته ، وتخير لفظه واصابة معناه ••• » ، أى أن يأتى اللفظ على نحو يجعل المعنى جليا ويحقق المراد منه • والثانى هو أن الاتجاه الذى كاد يختص به ، وكاد يكون وفقا عليه لا يمثل رأيا مضادا لهذا الرأى أو فكرة فى مقابل هذه الفكرة • وانما يدل على الافراط فى نفس الاتجاه وعلى المغالاة فى التشنيع لهذا المبدأ النقدى القديم • فهو يقول بعد عبارته السابقة بقليل : « وليس الشأن فى ايراد المعانى ، فالمعانى يعرفها العربى والعجمى ، والفروى والبدوى ، وانما هو جودة اللفظ وصفاءه ، وحسنه وبهاؤه ، ونزاهته ونقاؤه » • وليس ذلك الكلام الذى ينقض ما كنا قد قاناه فى مطلع المقال ، من أن القدماء قد أحاطوا المعنى بسياج من التقديس • لأن التقديس هنا والاهمال يستويان •

والعجيب الذى يستوقف النظر هو أن المعنى — رغم هذا الاهتمام كله بأمره — لم يخضع فى أى بحث من البحوث لدراسة نقدية شاملة ، حقا أن هناك بعض اشارات وردت هنا وهناك فى كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى • بيد أننا لا نخرج من كلامه كله فى هذا الباب الا بمعلومات بسيطة • فهو ينبه أولا الى ضرورة الموازنة بين المعانى وبين الأحوال التى تقال فيها والطبقات التى نذاع بينها (ص ١٢٩) • وينبه ثانيا الى احتياج صاحب البلاغة الى اصابة المعنى وتحسين اللفظ ما دام المدار — بعد — على اصابة المعنى ،

ولأن المعانى تحل من الكلام محل الأرواح من الأبدان (ص ٦٨) •
 والتنبيه الثالث وهو أهمها وأعودها فائدة ها هنا يتلخص له امام
 يقتدى به فيه أو رسوم قائمة فى أمثلة مماثلة يعمل عليها • والآخر
 ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط •

ولعل أوسع محاولة من هذا القبيل أن تكون تلك التى وردت
 فى أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ، غير أن الملاحظات النقدية
 الثمينة ، والتحليل النظرى الخالص كان كل ذلك يضيع بين الشواهد
 الكثيرة والنماذج المتداخلة • وغالبا ما كان ينصرف الى دراسة المعنى
 من الناحية البلاغية وحدها • أما من ناحية ارتباطه باللغة ، فلم يكده
 يظفر منه بأقل عناية • اللهم الا كلمة عابرة فى المقدمة عن الترتيب
 اللفظى فى العبارة وكيف يؤدى الى اختلاف المعنى أو فساد • ومثل
 هذا ما ورد لدى أبى هلال عندما قال ان المعانى على وجوه : منها
 ما هو مستقيم حسن ، نحو قولك « قد رأيت زيدا » ، ومنها ما هو
 مستقيم قبيح ، نحو قولك « قد زيدا رأيت » ، وانما قبح لأنك
 أفسدت النظام بالتقديم والتأخير •

والنقص الظاهر فى معالجة المعنى من هذه الناحية الأخيرة هو
 الذى دفع بالأدباء الى صرف كل اهتمام الى الأسلوب والكلمات ،
 دون غيرها ، حتى صارت القوالب الفنية - فى حد ذاتها - مقصدا ،
 يطمع الشعراء والكتاب على السواء فى أن يلحقوه ، وميدانا يريدون
 أن يبرزوا فيه ، ليس هذا فحسب ، وانما أدى بهم الأمر فى النهاية
 الى الاخفاق عند كتابة القصة والمقابلة وقرض الشعر بالمعنى الصحيح •
 فالقصة والشعر والمسرحية والمقالة هى أضعف جوانب الأدب العربى •
 بينما وصلت غير هذه الفنون الى مراتب من الارتقاء والى درجات
 من العلو تبهر الفكر وتروع الخيال وترضى الذوق • هذا مع العلم
 بأن المقالة والقصيدة والمسرحية والقصة هى وحدها الفنون الأدبية

الى يسكن أن يسمح بها نظريه في النقد تضع الأدوات التعبيرية – ومنها المعانى – موضعاً متوازياً تمام الموازنة •

والمعنى هو الجزء التعبيري أو الأداة التعبيرية التي تربط الفكر باللغة • فهو يتصل بالفكر • هو الأصل فيما يمكن أن نسميه « بالعظم » أو البناء الصوري للغة •

والصلة التي توجد بين الكلمات والمعانى من أخطر الصلات النى لابد أن يعالجها النقد الأدبي • ويتوقف المعنى الفنى غالباً على تحديد المدلول الذى تشير اليه كلمة من الكلمات • وبذهب الباحث فى اللغات الأجنبية الى أن الفكر قد وضع الألفاظ من أجل أن يحدد نفسه ومن أجل أن يتقدم فى المجالات العقلية بقدر ما يمكنه من الاصابة والتوفيق •

ونحن نستطيع أن نضع الى جوار هذا القول الآخر قولاً آخر لا يقل عنه فى الأهمية وهو أن اللغة تعمل على امداد الفكر بالأدوات النى نفق أمامه كالعلامات فى الطريق المظلم المجهول • وعلى هذا النحو بسنحيل أن ينقدم الفكر خطوة واحدة ، أو أن يتسع من أمامه المدى ، ان لم يتكئ من حين الى حين على ألفاظ وكلمات • ومن هنا نقول بأن المعنى واللفظ أو الفكر والكلام متساويان الى الحد الذى لا يسمح لأحدهما بأن يسبق الآخر أو أن يضى فى الانساب والتسلسل بغير أن يتعاون مع نده ويستند اليه •

ويعتمد الفكر على الألفاظ ، لا كوحدة منفصلة ، وانما كوحدة مجتمعة فى عبارة أو جملة كاملة • والمعنى جزء من الفكر ، ولكنه مستقل عنه طالما كان من السهل تكوينه عن طريق الألفاظ المفردة وأدائه على أكمل بالتغيير والتبديل فى الوضع اللغوى • والكلمة من حيث هى كلمة تعنى شيئاً بالذات • الا أنها تؤدي فى

العبارة وطيفه أخرى وتعمل على بهتة العقل واعداد الجو من أجل قبول معنى آخر . وبناء على ذلك نريد أن نفرق بين المعنى الأدبي والمعنى اللغوي ، لأن المعنى الأدبي يستقى من كلسه مفردة كما يستقى من جسله أو عبارة . في المعنى اللغوي نسد المعاني الى الكلسات والحروف ، وتسنبعد كل رمزية عن الفكر ، وتغيب كل حيوبة وبخفي كل لبونه ويضبع الفن الجسالي . وفي المعنى اللغوي أيضا ، يكون النحو هو صاحب المكانة الأولى ، ومن ثم نفقد الكلسه كل فسفه بسكن أن تعزى اليها في باب الأدب البحث . أما في المعنى الأدبي فالكلسه الواحده نحتفظ لنفسها بكيانها الى آخر درجه . وانصرب لهذا مثلا من نيكسبير ، حنسا سأل بولونيوس . ماذا نقرا يا ساي؟ فأجابه هملت : كلام في كلام في كلام . فهذه لفظة مكررة لا يتدخل النحو فيها بحال من الأحوال . ومع ذلك فالمعنى الأدبي فيها بائن الى حد بعيد ، ولعله لم يصبح على هذا الوجه من القوة والوضوح والامتلاء الا بالتحرر والخلو . فهكذا عبر هملت عن روح الهزه والسخرية ، وعن رغبته في تسخيف السؤال الذي صدر عن الشيخ بولونيوس والتظاهر أمامه بالجنون .

والصلة بين الفكر والمعنى قوية ودقيقة . ولكن الفكر أقرب الى النحو منه الى المعنى الأدبي ، لأن النحو أنسبه شيء بالبيان الصوري للعمليات الفكرية ، ويدل في بعض الأحيان على اتجاه الذهن في ترتيب الخواطر . ومن هنا كان من غير الممكن أن يظهر الفكر على مسرح الكلام بدون جملة تستند الى القواعد النحوية . أما المعاني الأدبية فهي خالية من هذا الشرط ومتحررة غالبا من هذه الضرورة . ولهذا نستطيع أن نفرق بين التركيب اللغوي والمعنى الأدبي .

وفيسا يتعلق بتاريخ كلمة المعنى نقول أنها وردت في الكتب العربية القديمة على وجهين . أحدهما قاموسي والآخر أدبي . أما في

التواميس أو المعاجم نفذ وردب كلمة المعنى مسيرة الى الألفاظ فيقال مثلا : « ويقال كذا بنفس المعنى » • وهذا نوع من الاستعمال العادى لا يحتوى على أكثر من التنبيه الى المشاركة اللغوية فى المعنى الواحد • أما الوجه الأدبى فظاهر خصوصا فى الكتب التى تنص على السرقات الشعرية حيث يقول الناقد مثلا ، وهذا المعنى حسن وأحسن منه قول فلان كذا • • أو : يقول فلان فى هذا المعنى ذاته كذا • فهنا - على هذين النحويين - تحددت كلمة المعنى فى صورتين مختلفتين : فى الوجه الأول تشبر الى ما يتعلق بالكلمة فى حد ذاتها من معنى أو فكرة أو تعريف • وفى الوجه الثانى تلفت النظر الى صورة أو خاطرة أو بادرة •

وهذا الوجه الأخير هو الذى أدى الى فساد الأمر بالنسبة الى المعنى الأدبى وبضى الأيام أخذ يرد فى كتب النقد مرادفا للصورة الأدبية • ومن ذلك مثلا أسارة الجرجانى الى المعنى بأنه يمثل الأشياء كما تمثله الأصباغ والألوان فى الرسوم وفى هذا بعض الخلط الواضح فيما بين كل من المعنى والصورة • مع العلم بأن الصورة الأدبية تنضح من كثرة التخطيط اللفظى ، وتكون حينئذ أداة معينة على اكتمال المعنى وجزءا مساعدا على بعثة فى النفس • أما المعنى الأدبى فأهم مما يمتاز به هو الغموض وعدم التحدد والبعد عن الاستقرار والثبات على نحو واحد ولكن الخلط فيما بين الصورة والمعنى فى النقد العربى ما دام النقاد قد أوقفوا عملهم فى الحديث عن المعانى على الكلام فى الاستعارة والتشبيه والتمثيل • أما نحن فتفصل فيما بينهما على أساس من المعنى الأدبى أقرب الى أن يكون حالة منه الى التصور ذهنى •

وفى النهاية نقول ان المعنى الأدبى لا يعطى تصويرا بقدر ما يعطى شعورا ويصعب فى أغلب الأحيان اخضاعه كما تخضع له المعانى الأخرى من الشرائط ، ولما تسير عليه من الخطط والأصول •

الأسطورة في الأدب العربي

● الأسطورة في الأدب العربي

حظ الأدب العربي من الأسطورة ضعيف * ولا يرجع ذلك الى ما نراه في الأدب العربي من الضالة في الاتجاج القصصى والفلة في الاخراج الروائى والمسرحى ، وانما يرجع ذلك المظهر الذى بسوءنا الى ما نراه الأدب العربي من انعدام الفكرة وغياب العنصر العقلى وضبيعة الاتجاء في الاداء الحركة * وقد يكون هذا الرأى عريبا في تعليله وتفسيره ، ولكن ، والحق يقال ، أن كل تفسير ما عدا هذا التفسير هو الخطأ في ميزان النقد الصحيح *

ففى رأبى أن الأسطورة الأدبية لم تضعف لدينا الا بسبب الضعف الذى نعانيه من جانب الفكرة الموجهة والخطأ المرسل * وقد يظننى البعض مغاليا ، ولكن بقليل من التأمل في الآراء المعارضة يمكننا أن نعرف مقدار الاصابة في وجهة النظر الخاصة بنا * وقد بنى البعض رأيه في ضعف الأدب الأسطورى العربى على نقص الأدب العربى في باب القصص * كأننا يريد أن يرجع ضعفا فنيا الى ظاهره أخرى من الضعف ، وكأننا يود أن يجعل من القرينة بين الاثنين سببا معقولا لتبرير واحد منهما * والخطأ في هذا الكلام لا يحتاج الى تدليل ، خاصة وأن الضعف في تكوين القصة العربية نفسه محتاج الى التفسير * ولنا أن نسأل بعد ذلك عن السر الذى دعا الى تجلى هذه الظاهرة في الأدب العربى ، فتبقى المشكلة في حاجة الى تفسير بعد ذلك التفسير *

وفد يسكن تفسير هذه الظاهرة عن طريق القول بأن الأسطورة مجال للإبداع في الأسلوب الكتابي وفرصة لإظهار الماهرة البيانية .
 أعنى الأسطورة ، بما فيها من طابع التخيل والابتعاد عن الواقعية وعن التأثير الخطابي ، نستطيع أن تستهوى الأدباء وأن تجذبهم الى ميدانها ولكن لما كان الأدباء العرب في غير حاجة الى مثل هذا المجال ، ولما كانوا يجدون الفرصة المواتية في كل أبواب الكتابة المعروفة آثذ ، ولما كانت مقدرة الكتاب هنالك مستكفية بالأغراض المحدودة المعدودة في تاريخ الأدب . * أقول لما كان الأمر كذلك ، فانهم - أى الأدباء - لم يجدوا مبرر للنزوع الخيالي والاتجاه الأسطوري .
 ويمكن الاجابة على هذا الرأي بأن الإبداع الأسلوبى في مجال الكتابة الأسطورية نفسه قائم على أساس الإبداع في الفكرة وعلى أساس الرمز الى الحقيقة . ففي حالة ما يسعى الكاتب لوضع الفكرة ، وفي حالة ما يجهد خاطره لتأليف الموضوع الذى تنبنى عليه الأسطورة ، يخلق عباراته خلقا وينفض كلماته نفضا . فيكون الإبداع الفكرى بذلك أساسا لوضع الأساليب وتجميل الروح البلاغية في الكلام .
 أو بعبارة أخرى : أن الابتكار العقلى في حبك الأسطورة هو الأصل في إيجاد المناسبة الأدبية ، وهو السبب المباشر في احساس الأديب بأن الأسطورة مجال من أفضل المجالات التى تسمح له بأن يحسن التعبير وأن يظهر قواه الفنية وملكانه البيانية .

ومن هذا كله ترانى أميل الى القول بأن الضعف الظاهر في باب الأسطورة لم ينسأ الا عن قلة العناية بالجانب العقلى في العمل الأدبى . ولم يزل الكثيرون يتشدقون حتى الآن بأن الأدب شئ من الحس ، وأنه أبعد الأشياء عن الميدان الفكرى الخالص . ولو أن أدبنا العربى قد استوفى هذا العنصر الهام من عناصر الخلق في الأعمال الفنية ، ولو أنه جمع الى محاولة السرد والاطالة محاولة

الفهم والوعى لكننا أميل الى أشباع هذه الناحية واستيفاء ما لها من حقوق على شخصية الأديب •• أعنى أنه لو تم لنا ذلك لاستطعنا أن نبذل الشيء الكثير في الجانب الأسطوري من الأدب • وليس أدل على صدق زعمنا من أنه حينما وجد عندنا كاتب قصصى يريد أن يستهدى بفكرة في عمله الفنى مثل نوفيق الحكيم ، اضطر اضطرارا الى أن يتجه الى الأسطورة الغريبة كيما يرضى في قلبه هذه النزعة ، وليريح في ضميره هذا الخاطر •• وذلك هو الأمر الذى شاهدناه فى مسرحية الملك أوديب •

وعندما كان أدبنا العربى مقبلا لأول مرة على مثل هذه الناحية الدسمة ، اصطدم بالروح التقليدية ، وصار من الصعب عليه أن يتقدم خطوة واحدة • فقد شاء الأدباء ، جملة مرات ، أن يتخذوا من القرآن مثلا أعلى فى أعمالهم ، وجعلوا يقتبسون منه الحكاية تلو الحكاية من أجل أن يقصوها على طريقتهم ، وحسب ما تملبه عليهم أفكارهم العصرية • ولكنهم لم يستطيعوا أن يأذنوا لأنفسهم بالتصرف الذى يوائم اتجاههم الفنى ، ولم يمكنهم الخروج على الحرفية الواردة فى الكتاب المجيد • ومن ثم أخفقت الأسطورة فى الأدب العربى اخفاقا ظاهرا فى كل من رسالة الغفران لأبى العلاء •• وأهل الكهف ، وسليمان الحكيم ، ومسرحية محمد لتوفيق الحكيم •

وأريد أن ألفت النظر ها هنا الى نوع الاخفاق الذى أعنيه • فقد تكون هذه الكتب وأمثالها على قدر كبير من القيمة الأدبية ، وقد تكون ذات وزن فنى باهر ، ولكنها ساقطة سقوطا شنيعا بوصفها نوعا من الأدب الأسطورى • لأن التعبير الأسطورى من أرقى وأخطر ضروب التعبير الأدبى الذى يعتمد كما قلنا أكثر من مرة — على الأداء المعنوى وعلى الاختصار الرمضى • ولما كان الأمر كذلك ، أى لما كان المعنى هو الأصل فى التعبير الأسطورى ، يستحيل نجاح العمل الفنى

إذا وقع اختياره على موضوع من الموضوعات التي لا نقبل التحريف
والسديل والاقحام •

وقد دخلت الأسطورة الفارسية في الأدب العربي القديم • ولكن
مصيرها لم يكن أفضل من مصير الأسطورة الفرآنية • وذلك
لأن الإيحاء قد اعدم منها ، ولأن المفصود بها — أولاً وقبل كل شيء —
لم يكن فناً حالصاً ، ولا أدباً برئناً ، وإنما كان شيئاً آخر بعيداً عن
الفن والأدب • فقد كانت الأسطورة الفارسية مصدراً للعظه وباعثة
على التقدير الأخلاقي • وكان مقصوداً بها في الغالب أن تعلم الناس
الحكمة ، وأن نعطيهم الأمثلة العلمية للأخلاق الفاضلة • أو بعبارة
موجزة كان يراد بالأسطورة أن تهدى الناس في أعمالهم وأن ترشدهم
إلى الأدب بمعناه الذي عرف به في البيئة الجاهلية ، والذي لازال
معروفاً حتى الآن في الحياة العادية • ثم يلاحظ بعد ذلك أن الأسطورة
الفارسية قد دخلت من الروح ، ولم تخلق نساذج خالدة وشخصاً
حية بقدر ما حاولت أن تستعرض الأحداث استعراضاً حركياً سريعاً
قصيراً • فافتقدت الأسطورة الفارسية بذلك الثبات والتقدير اللازمين،
وخسرت الروح التي تمكنها من الإيحاء والإيماء • وظلت أساطير
الفرس غريبة غير مألوفة •

وترجع أهمية الأسطورة في الحياة الأدبية إلى أنها عنوان الفكر
والروح في أمة من الأمم ، وأنها نموذج العقل الإنساني عندما يتمثل
في كلسات وخيالات • وليس ذلك بالشئ القليل خصوصاً إذا عرفنا أن
الأمم لا تقاس بأعمالها وأفعالها ، من الناحية الحضارية الخالصة ،
بفدر ما توزن بأحلام الشبيبة فيها وأمانى الرجال من أبنائها • ولهذا
كانت الأسطورة النابعة من روح الأمة عنصراً تاريخياً أقوى من
السجلات والوثائق ، وأعوذ على المؤرخ الناصح بالفائدة من كل
الآثار والعاديات والبواقي • فهو يستطيع أن يجد فيها ما يدل على

الروح السائدة ، وما ينم عن الجو الذى يعيش فيه أبناء جيل بعينه •
بل يمكنه أن يفهم منها على الحالات العامة المتواردة على قوم بالذات،
ويعرف منها تبارات الحياة الخفية حيث لا تجدى كل المخلفات المادية،
وحين لا تغنى كل الدلائل المحفوظة •

فالباريخ فى أغلب الأحيان ضائع من كثرة ما نضللنا والوثائق •
والحياة الاجتماعية المفصولة بعيدة عن الدلالة ، وغير مؤدية بالكاتب
الى معرفة ما يجول بالنفوس ، وما يجرى وراء الستائر والجدران •
ولذلك يكون اعتماده غالبا على ما يشيع على الألسن من الكلمات •
وما يجرى على الأفلام من أحلام وخيالات • فهى — كما نلاحظ
دائما — منفس من الكرب النازلة ، ومنجى من البلاء المالحق • وملاد
من الواقع الأليم • يسر اليها الأديب بذات نفسه ، وبينها حياة
مقابلة للحياة اليومية من ناحية الهناء والرخاء والسعادة ، أو من ناحية
النقاء والرجاء والألم • وبذلك يستطيع المؤرخ أن يستمد منها الوجه
المقابل للحياة العادية فى حياة أبناء جيل بالذات •

ومن ذلك نستطيع أن نحكم على الأسطورة فى الأدب بأنها النوع
الوحيد الذى تتحقق فيه الحركة الكاملة بالنسبة الى الكاتب المبدع •
وكنبرا ما يجد الكاتب فيها مجالا لعكس عواطفه وبث أحاسيسه
وتوصيل آرائه • وفيها المنجى من كل الصعوبات التى يواجهها الأديب
الذى يريد أن يخاطب المجتمع بصراحة • ويعجز الحكام بازاء هذا
العمل الأدبى عن التدخل بأى شكل من الأشكال • وغالبا ما يعجزون
عن لمس ما فيه من العناصر المعادية •

وبفيدبا عند استجلاء هذه الحقيقة — ونحن بصدد الوقوف
على قيمة الأسطورة فى الأدب — ما رأيناه وقت حدوث الانشقاق بين
كل من الآداب القديمة والأدب الحديث فى اللغات الأوروبية • فعلى
الرغم مما نراه فى الأدب الفرنسى من محاولة الخروج على الأصول

التقليدية ، نلمس منهم استمساكا عجيبا بالجانب الأسطوري في الأدب الكلاسيكى . فهم قد عرفوا هذه المقدرة العجيبة التى تمتاز بها الأسطورة كأداة فنية في الأدب ، وأرادوا أن تكون محاولاتهم فيها من قبيل الاستعارة والدرس . أعنى أنهم أرادوا أن ينشروا عن أفكارهم الخاصة وأن يخضعوها شيئا فنيئا لأقوالهم ومعتقداتهم . فكاليجولا وأوديب وأجامنون وأنيجونا وأياكس لايزالون جميعا أحياء على أقلام الكتاب الفرنسيين مهما كانت ثورتهم على الأدب القديم ومهما كان مقدار خروجهم على أوضاع الفن التقليدى . وذلك لسبب بسيط وهو أن للأسطورة أداة مرنة في يد الكاتب ، يديرها كما يجب في ستنى الاتجاهات ، ويستخدمها في كل منحى ، ويسعى بها عامدا الى توكيد فكرة وتقرير حقيقة برجو لها الذبوع والانتشار . ويكفى أن تنصور ما تتحمله هذه الأساطير من أنواع المتناقضات كما تعلم مقدار الخطورة والأثر الذى تتمتع بهما في الأدب الغربى ، ومقدار أهمية التى التى تستحوذ عليها في الفكر هنالك .

وأعتقد أن الوقت قد حان كيما نقفز في الأدب العربى مثل تلك القفزات ، وأن نحاول محاولات من ذلك القبيل . فهذه الظاهرة التى نحس بها في أدب العرب من شأنها أن بث في نفوسنا نوعا من الثورة والحساس ، وأن تبعث في قلوبنا ضربا من الغيرة والحمية لهذا الفن الذى نكاد نصل فيه الى حد الاملاق واذا شئنا حقا أن نخطو هذه الخطوة فلا بد أولا من أن نعمق احساسنا وأن نثرى في الجانب الفكرى من أدبنا ، وأن نحاول دائما انخاذ وجهات معينة ورسوم نيارات نحتذيها ، فهذا كله يضيف الي حقائقنا حقائق ، وبزبد في معالمنا الأدبية معالم .

استيحاء الأدب القديم

● استحياء الأدب القديم

موضوع خطر ببالى منذ زمن بعيد ، وكان ينبغى له القرار فى أذهان الناس أبان مراحل التطور الأدبى العصر الحاضر من غير أن يرشدهم اليه دليل وبغير أن يفتح لهم أبوابه فاتح • وكل المظاهر الحالية فى أدبنا العربى انما نسوقنا سوقا الى اتياذ هذه الفكرة ، وكان ينبغى لها أن تفوح وتنتشر قبل أن يلفت أنظارنا اليها قلم كاتب من الكتاب ، ويمكن القول أن موضوع هذا المقال ليس غريبا على مشاعر القراء ، وان كانوا سيجدون عند وضعه بصورة تقريرية منجى جديدا من تصور الأدب واستشعاره •

فنحن نلاحظ أننا مازلنا نتحدث - منذ تنبّهت الحياة فى أكنافنا - عن حركات البعث والأحياء لأدبنا القديمة « ولم نشأ أن نتخلى حتى اليوم - بل حتى الساعة - عن الكتابة فى هذا الموضوع الدعوة الى تجديد أدبنا الموروثة بصورة تجعلها دائما نصب أعيننا ، وتسهل علينا مهمة الاطلاع عليها والتأثر بها • استغفر الله • فان بعض أصحاب هذه الدعوة لا يريدون الاعتراف بغير تلك الآداب الموروثة ولا يميلون الى اقرار لون من الأدب المحدث بجانب تلك الثروة المختزنة فى الأوراق الصفراء • ويغالى بعضهم فى ذلك مغالاة ظاهرة ويكتفى بعضهم بالالحاح فى المطالبة بنشر ذلك الأدب القديم لوضعه فى حياتنا الحاضرة مقام الفن الخالد والحارس الأكبر •

ولا أريدها هنا أن أقطع على الباحثين في هذا الموضوع أحلامهم ،
ولا أميل الى نسفيه شئ من أفكارهم الخاصة بمسألة البعث والاحياء .
فهذا نوع من الاتجاه المحسوس في أغلب الآثار العالمية ، ويعتبر واحدا
من التيارات الهامة في الفكر الحديث . ولا ينبغي من أجل ذلك كله
أن نسيء لى أصحابه ما دام حسن النية متوافرا ومادامت الرغبة
الصادقة موجودة .

وأنا شخصا من الذين يقفون في صف هذا التيار القديم ، وأحب
سئ الى نفسى هو ارياد آفاق الأدب العربى في عصوره المختلفة
للتذكر والائناس والعبرة جسيعا . فلست ممن يهزأون بالعاملين على
تعزيز الأدب القديم . ومع ذلك أجد فى نفسى رغبة شديدة من أجل
أن ألفت ناظرهم الى شئ هام أغفلوه بقدر ما اندمجوا فى الموضوع ،
وسهوا عنه بقدر ما التفتوا الى حواشى المشكلة . اذ أن السبيل الى
احياء الأدب العربى القديم وبعنه لا يقتصر لسير فيه على القائسين
بنسر مؤلفات الأقدمين وطبعها . وفى رأيى أنه من العبث المكشوف
أن نقصر جهودنا بأكملها على عمليات التحقيق المتصلة حتى نخرج
طبعة منقحة من كتاب عباسى أو أموى . ثم نزعم بعد هذا أننا قد
أدينا شيئا كثيرا نحو الأدب القديم ، فذلك لا يعنى اطلاقا أننا قد
غذينا ثقافتنا الحاضرة بشئ من تراث الأقدمين ولا يبرهن على أننا
قد أستطعنا تلقيح أدبنا المعاصر بالروح التقليدية ، ولا يدل على أننا
أصحاب عهد ومروءة بالنسبة الى آبائنا السابقين . لأن هذه الكنب
تذيع وتنتشر بقدر محدود ، ولا تحدث أدنى أثر فى عقولنا وأذواقنا ،
ولا تكاد لغير الأيدى الفارغة التى تحب الاقتناء والتزيين أكثر مما تحب
القراءة والارتفاع وهؤلاء لسوا من الموجهين لدفة الكتابة ولا بعدون
بين أصحاب الفكرة السائرة والاتجاه السارى . وأستطيع - وأنا
مطمئن - أن أتهم كل مشغل بالآثار العربية القديمة على سبيل

التحقيق والنشر بهذه الطريقة ، وكل غيور على اذاعتها والدعاية لها بشكوايتها الثابت .•• أسنطيع أن أنهيه بأنه لا يعمل من أجل الثقافة في حد ذاتها ، ولا يخدم العلم والمعرفة من حيث هو العلم أو معرفة ، وبقدر ما تكون مكاسب المستغلين بالآداب القديمة وطبع مؤلفاتها تكون جريمتهم . وذلك لأنه لا معنى على الإطلاق لأن أستمر في أعمال غير ذات مفعول من ناحية الثقافة أو الذوق أو الروح من أجل المكسب المادى الخاص . ويكون هذا العمل مفهوما اذا جاء من جانب الحكومات النى ينبغى احياء تراث أجدادها وحفظ آثار رجالها السابقين .•• اما أن باتى من جانب الأفراد الذين لا يفيدون انسانا بنتائجهم ، ولا يغذون موهبة بنسراتهم ، ولا يتركون على انجاهاب الفكر طابعا ملحوظا من وراء عملهم ، فليس ذلك الأمر الطبيعى .

ونخلص من هذا كله الى أن غيرة هؤلاء الباحثين على الآثار الأدبية القديمة مصطنعة ، والى أن دعاياتهم ملفقة ، والى أن دفاعهم مغرض . فهم يريدون أن يظهروا أمام الملأ بمظهر الثائر على الأوضاع الجديدة ، وأن يأخذوا في عقول الناس مكانة الانسان الذى يحافظ على دينه وتراث أجداده . فهم يكسبون الهيبة والاحترام وحسن السمعة تم يستفيدون - فوق ذلك - فوائدا أخرى يعلمها الله . أما الأدب الخالص فلن تعود عليه أعمالهم بأية فائدة ، ولن تكون من ورائه جدوى ، لأننا مازلنا نعانى من اقبال الناس على الكتب الحديثة السهلة المفهومة ، فما بالك بالمؤلفات القديمة التى تقتضى سعة العلم ومطوعة في النفس ورغبة في المتعة والتذوق .

وبطبيعة الحال لا يهمننا في هذا المجال أن تتناول أغراض الناشرين للكتب القديمة بالمواخذه والنقد ، ولا يعيننا - بحال من الأحوال - أن نسيء الى أشخاصهم كما قدمنا . وانما يهمننا ويعيننا حقا ألا نرفع من أذهان الناس فكرة خاطئة وهذه الفكرة الخاطئة

نلخص في أن عملية الطبع والاذاعة لما تركه المؤلفون السابقون لا تؤدي الى شيء اطلاقا مما يأمل فيه طائفة النقاد ويرجون تحقيقه . فكلية « احياء أو بعث » كلمة فارغة خالية من المضمون طالما تعني الاتفاق على الكتب القديمة بالمال والجهد ، بل اعتدت بمضى الأيام عدم الثقة في أى مشروع يجعل هدفه احياء ما خبا نوره من مظاهر الحضارة وبعث ما اندثر مجده بين معالم الحياة ، ونحن جميعا لا نقل غيره على التراث القديم منهم ولا ينقصنا الحماس الذى نبذله في هذا الباب . . ولكن ماذا نفعل وأمامنا حقائق ملموسة لا تقبل سكا ولا انكارا ، ومن ذا الذى يستطيع أن يزعم عن كتاب من كتب الأقدمين أنه قد قرأه انسان من المصريين المحدثين ؟ ومن ذا يقول أن جبهة من قراء العربية قد استطاعوا أن يمضوا في التأثر بالأدب القديم على نحو ما هم متأثرون الآن بكتاب لواحد من مشاهير الكتاب في مصر أو في أوروبا اليوم ؟

ومن هذا يظهر أن النسر الأدبي لا يؤدي الى شيء في حياتنا الثقافية ما دما بعيدين عن الجو القديم ، وما دامت الاستفادة محدودة حتى مع الاقبال والاستعمال ! وكان طبيعيا جدا أن تنصرف عن هذه الدعوة وأن تغفل ذلك المضمار ، ولكننا - فيما يبدو - آثارنا التعامى ولم نكتف بالاشارة الى قيمة النشر والطبع للمؤلفات القديمة في حياتنا الأدبية ، بل أردنا أن نوقف حركة التأثر والاستفادة من آداب الغرب كيما نفسح مجالا لهذه الكتب فتعم وتطغى على سواها من ألوان النماج العفالى . ولينتنا فطنا الى جانب هذه الحركات التعبيرية في الأدب التقليدى لفكرة واحدة كقيلة بأن نضع الأمور في نصابها وأن تدع ما لقبر وما لله لله . ولو قد تنبهنا اليها لاسطعنا أن نغنى أنفسنا عن كل مجهود بذلناه في سبيل الدعاية الزائفة . أعنى أنه لو استطعنا أن نقيم الى جانب هذا العمل عملا آخر وأمكننا ايجاد

نيار نان يسئى جنباً لجنب مع هذا النيار لخلصنا من العيب وبرئنا
من المذمة وحبسنا أنفسنا من ظنون الناس •

فأنا أقف معهم فى صف واحد ، وأنادى بنفسى الفكرة •• ولكن
بطريقتى الخاصة •• أنا أدعو الى العناية بالقديم • وأحب سئء الى
نفسى هو أن نبعت الفكر والأدب السلفيين مجسمين فى عقول أبنائنا
وهواة الفن عندنا • وأجمل أمنية تخيلتها هى أن يكون لنا بيان رائق
مصفى من الشوائب العامة التى تفسد علينا ألتتنا ، وأن تروى
الحواجز التى تقطع علينا تاريخنا وتفسد علينا أصولنا وتجعلنا كالعائسين
بين آداب العالم بغير شط نحتمى به من عواطف النقد والمؤاخذة •
أن أهم شئ فى تكوين أدب من الآداب هو وجود تاريخه ، واستعادة
ماضيه ، وامتنال أصوله ، وبروز عناصره • فهذه هى الدعامة الأصيلة
وهى وحدها سبيل اقامة بنيان لأدب كامل مهما كانت صفات الماضى ،
ومهما كانت شيات القديم •

أما عن كيفية الاستفادة من الأدب السالف ، وعن طريق تجسيمة
حيا فى عقولنا ، فلا يكون بعين الخطة التى أتبعها أصحابنا أولاء •
أعنى أنه ليس السبيل الى تذكير الناس بأدبهم القديمة هو ما يسمونه
بالبعث والاحياء فى الأدب الحديث • وإنما سبيل ذلك شئ آخر
هو ما أسميه باستيحاء الأدب القديم ، فهذه الوسيلة الجديدة يمكننا
استيحاء أدب القدامى ، وارثياد آفاق السلف بغير أن نحدث بأنفسنا
مضرة ، وبغير أن نحجز أدبنا المعاصر فى حدود ضيقة ، وبدون أن نوقف
نشاطنا فى الابتكار والتجديد والخلق •

وقد يختلط الأمر على ذهن القارئ فأسارع الى توضيح بسيط
لكلمة استيحاء هذه • فهى مشتقة من الوحى • وجاء فى القاموس
المحيط أنه الاشارة والكتابة والرسالة والالهام ، وأن الفعل منه

استوحى بمعنى حرك واستفهم • وقد تكون عملية التحريك والاستفهام التى يقوم بها كاتب العصر الحاضر بالنسبة الى الأدب القديم كافية لتبين وجهة نظرى فى الموضوع • ولكنى أؤثر مع ذلك أن أشرح فعل استيعاء على أنسب صورة تسائل رأيى الخاص • فالاستيعاء بالنسبة الى الأدب القديم يعنى بطبيعة الحال ايجاد صلة تجاوب فيها بين الأديب المعاصر والفن السلفى • ثم يلى ذلك مباشرة فعل الكاتب من أجل استلهاهم الفن السلفى واشتقاق صورته واقتطاع لمحات منه واختطاف الأجزاء الموحية فيه من أجل التفتن فى نظم أسلوب جديد • أو بعبارة أخرى يقوم الكاتب فى عملية الاستيعاء هذه باقتطاع ما يصلح من الأدب القديم ليكون نواة لعمل بعيد كل البعد عن الحرفية والثبات •

فها هنا فى عملية الاستيعاء تغالب تيار الأدب القديم ونفسه عليه سلطانه ولا نسح له بالسيطرة على أعمالنا وخطواتنا فى سبيل الأدب الذى نسعى الى تسييد أركانه • ولكننا نسح له فى الوقت نفسه بأن يظهر وينتشر ، وبأن يعم فى كلامنا وعلى أقلامنا ، وبأن يظل حيا فى أدمغتنا وأذواقنا بالشروط التى تفرضها نحن ، وليس بالشروط الخاصة به أو بالمطالب التى يستدعيها منا • ففى عملية الاستيعاء نتحكم بالأدب القديم ولا يتحكم بنا ، ونوجهه نحن ونستغله فى وجوه الفن التى نراه صالحا لها وفى المنافع التى يقصر دونها أسلوب المحدثين • ونحن أحرار بعد ذلك فى نوع الاستفادة وفى أوجه القبول • فأما أن نحاول أخذ المشاهد الخالدة فيه جملة ، أو نحاول تصريفها وتحويرها • أو نسعى من أجل استدعاء فصول موحدة منها • • فهذا من شأنه أن يوجد خيطا قويا متينا بيننا وبين الأدب القديم • ولعله أن يكون أقوى وأنفع من أى محاولة أخرى فى سبيل أشعارنا بماضينا الأدبى وتاريخنا الفنى •

ودعاني الى المضى فى هذا الاتجاه أنتى أومن فى قرارة نفسى بأنه لا يوجد أدب خالص لكل زمان ومكان ، ولا أعتقد بأن الكاتب يؤلف شيئاً خالداً أبداً الدهر . فالحياء فى تطور وارتقاء أو فى تدهور واتكاس حسب الظروف الخاصة بالأقليم الذى تظهر فيه . والأديب أنسا يعبر عما يختلج به كيانه فى أسلوب ملائم للجو الذى يحيط به والظروف القائمة حوله . ويستحيل أن يكون الكاتب من أى نوع قادراً على الخروج عما ينطلبه مظهر العيش من حوله . والخلود فى الأدب لا يأتى من أن الكاتب قد استطاع أن يخرج عن حدود الاقليمية التى يعيش فيها . وانما يأتى من أنه استطاع على الرغم من هذه الحدود أن يؤلف ويكتب بهذا الأسلوب وأن ينفذ عن كيانه آثار عصره وأن ينقل اليك ملامح بيئته ، وأن يصب فى قلبك مشاعر الأمم القديمة ، وأن يضيف الى ذاتك معالم الأجيال المتقدمة . كل هذا يحمل من الكاتب فناً خالداً ، ويخول له الحق فى أن يكون حقاً مساعداً بين أبناء الانسانية جميعاً ، بحكم ما فيهم من رغبة فى المشاركة الشعورية ، وبحكم ما فى طبيعتهم من نزوع الى مشافهة الغير . فلبس الأدب عالمياً لأنه يخرج عن نطاق الفردية المتمثلة فى أبناء الأمة التى ينتمى اليها الكاتب وانما هو كذلك تبعاً لهذه الصورة الواضحة التى تنقل اليك معالم الناس فى غير المحيط الذى تتطلع اليه بحكم وجودك الخاص .

واذا ألقينا نظرة باحثة على أدبنا القديم وجدناه بالغاية المحذورية ، على خلاف ما يزعمه المتشددون خطأً بمجد العرب فى أدبهم على مر الزمان . فالأدب العربى القديم لا يمثل الا جزءاً جامداً فى حياة الاقليم العربى ، وبصعب عليك أن تفصل الأدب القديم عن حياة الأعراب قبل الاسلام وبعده . وأبلغ من الايمان بقولى هذا الى حد الرغبة فى الزعم بأن الأدب العربى القديم كان عنصراً هاماً

من عناصر الحياة الاجتماعية ذاتها ابان الخلفاء العباسيين وعند قيام النزاع القبلى بين أعراب البادية فى الجاهلية • فالأدب الذى يبلغ هذه الدرجة من الانغماس فى الحياة الاجتماعية والاشتراك فيها ، والذى تقوم وظيفة صاحبه عن ضرورة فى الطائفة التى ينسب اليها ، والذى يستخدمه الناس على هذا النحو ، لا يمكن الا أن يكون وليد الحياة الجارية من حوله ويصعب اعتباره من غير تقدير للظروف القائمه والأحوال الماثلة • وبذلك يكون التجارب بين البيئة وبين الأدب مفروضا قبل كل شئ فى نظريات النقد خاصة •

فإذا سلسنا بهذا المول كنا ملزمين بتحديد الاقليمية البادية فى القديم ، وكنا ملزمين فى الوقت نفسه بالتخلّى عن العصبية الواضحة فى نفوسنا عندما نتحدث عن آبائنا الروحيين من أبناء العراق والشام وفارس والحجاز • بل أستطيع القول أن نسبة الخلود والتعالى عن حياة الاقليم المحدودة الى أدب العرب القدماء هى خرافة لا أساس لها من الصحة • لأن كل فن طابق مطالب الحياة العادية عندهم كان له المقام الأول ، وتمتع صاحبه بالخطوة لدى الرؤساء ، وكل فن تنافر مع المطالب الدنيوية لم يقدر له أى نصيب من النجاح •

فإذا كان هذا كله صحيحا كان من الضرورى علينا ألا نحاول نقل التراث القديم كما هو ، وانما كان من الضرورى أن نلتفت أولا الى حكمة الانتقاء من ذلك التراث والاقبال عليه بشئ من الحزم أو بكثير من الحزم اذا اقتضى الأمر • وأجمل شئ هو أن نحاول استيعاء الأدب القديم ، أى أن نقبل عليه دارسين معنيين فى الدرس ، باحثين مغرّقين فى البحث ، ثم نصدر فى بعض انتاجنا عن تأثير بذلك كله • أعنى أن يحاول الواحد من الأدباء أن ينتج شيئا فيه أثر من خمريات أبى نواس ، وليست هى الخمريات نفسها ، وفيه أثر من حكمة أبى تمام ، ولكنها ليست هى ذات الحكمة التمامية ، وفيه صبغة من

روح الجاحظ ، وأن لم تكن عين كلامه ، وفيه مسحة من فلسفه
أبى العلاء . وأن لم تكن نحوى شيئا من مضمونها الصريح • نريد
الكاتب الذى يستوحى الأدب القديم فيخرج علينا بملاحم من بيئة
الجاهليين وبروايات من أقاصيص السلف وبأشعار على نمط ما كان
يحكى في المجالس والندوات • نريد تصويرا صناعيا للبيئات السابقة .
ونريد أسلوبا محدثا في رواية الوقائع على نحو ما جرت ، حتى يوفق
بين أعمال القدماء وأذواق المعاصرين • واعتقد أن محاولات جريئة
من هذا النوع قد حصلت في أدبنا الحديث ، ولكنها لم تكن واضحة
المنهج بادية الخطأ • ولعبر هؤلاء جمعا بحثى هذا مقدمة لفنهم
إذا كان المقصود به هو نفس ما أدعو إليه • فأقاصيص ألف ليلة كسا
برويها الروائيون المعاصرون ، والفصوص الشعرية التى ينظمها الأساذ
عزيز أباظة ، والملاحم التى يضعها أحمد باكثير هى محاولات فى هذا
المضمار تمتاز بالسعى من أجل إبراز التراث القديم • ولا يعنى هذا
بطبيعة الحال أنها أعمال موفقة ، اذ يقتضى الحكم بالتوفيق أو بغير
التوفيق أصولا منظمة ومقاييس موضوعة فى نفس المنحى • ولكنها
تتسم بهذا الطابع الذى أنادى بالأخذ به ، وتهدف الى عين الغاية من
هذا المقال ، ولو لم يشأ لها أصحابها أن تكون كذلك •

ولو أخذ الداعون للتراث القديم بما أوجه فكرهم إليه بهذا
المقال لاستطاع الأدب الحديث أن يجمع بين دفتيه كل مطالب القراءة
فى العصر الحاضر ، وأن يستوفى مناحى الضعف والعجز فيه ، وأن
يرضى ميول الكثرين ممن يتطلبون التنويع والابتكار فى إنتاج الأعمال
الأدبية • وفى الوقت نفسه سيكون هذا العمل من جانبنا بمثابة
عناية جدية وتصفية فعلية للتراث التقليدى القديم •

هامات بين الحقيقة والخيال

(ليست قصة هامات مجرد أشعار ، وإنما هي
شيء أخطر من ذلك ، شيء يشبه كتاب المصير
وفد عصفت بأوراقه الرياح) •

« جوه »

● هاملت بين الحقيقة والخيال

هذه الحروف التى يكون منها اسم هاملت ليست إشارة الى شىء بالذات . وانما هى تعبير عن معنى * لبست أسما لفرد من الأفراد ولكنها أيدان بكرد وعنوان لصورة * لقد استحال اسم هاملت - بتوالى الزمن - الى فكره من الأفكار ، وصار يرمز لأتسبأ لها خطرهما فى أبواب الأدب والفلسفة وعلوم النفس جميعا * ففى كل علم وفى كل فن وفى كل لون من ألوان الثقافة تقع على اسمه وتعرض لهذا الصورة الجياشة التى رسمها الناس فى مخيلاتهم لشخص مصنوع بيد انسان !

ولا ندرى الى أى حد يسكن ارجاع فضل خلق هذه الشخصية الى سكسبير * فلا تزال الأطنين قوية ، ولم تفتأ الأقاويل كثيرة فبما يتعلق بصاحب هذه العبقرية التى أخرجت الى عالم الفن قصة أوتلو والملك هنرى السادس ، وملهاة الخطايا وروميو وجولييت ، ويولبوس قبصر ، وما كبث والملك لير * لم يزل موضوع جدل عنيف بين النقاد ذلك القبض النادر من التأليف ، وتلك المقدرة الفائقة على حبك المسرحيات * فمن المنكوك فيه عند الكثيرين أن يكون سكسبير هو ذلك النامع الذى انحف العالم بذلك التراث الخالد من التمثيليات الأدبية * فجدد مثلا من يزعم أن يكون - العالم الانجليزى المعروف بموهبته الأدبية - هو كاتب هذه المسرحيات ، وخشى الظهور

لأسباب بعضها خاص وبعضها عام ، فنسبها الى شكسبير • وهصة
 هاملت هذه بالذات كانت موضع شك عنيف من الأستاذ
 أبل ليفران ، وعزاها في النهاية الى سيد كبير في بلاط اليزابث اسسه
 وليم ستانلي • وقال أنه من الضروري أن تتبين خير الوسائل وأفضل
 المناهج عند دراسة تاريخ الأدب ، حسب النتائج التي يقدمها لنا العلم
 الحديث • ثم أشار الى ما يمكن أن تؤدي اليه طريقته في تناول
 الكتب المشهورة من أمثال هاملت وفي الكشف عن أكاذيب غريبه
 سائعه في دولة الفن • وقال أن تطبيق مذهبه في النقد سيفضح خدعا
 كثيرة سارية في الأوساط الأدبية ، وسيلقى ضوئا كثيرا على حلقة
 من المشاكل •

قصة هاملت هي قصة الجريمة والنار كما حكاها ساكسو النحوى
 في مستهل القرن الثالث عشر ضمن مجموعة من الأساطير الاسكندنافية •
 ولاشك في أن مؤلف مسرحية هاملت لم يقرأ الأسطورة في هذا
 الديوان ، وانما قرأها - كما قرأها معاصروه جميعا - في ترجمة فرنسية
 ذاعت بين الناس في سنة ١٥٧٠ بقلم فرنسوادي بلفورست وأختوت
 على العناصر الأساسية التي بنى عليها شكسبير (المزعوم) بعض
 مسرحياته الأخرى كروميو وجولييت وضوضاء كثيرة بغير داع •
 ونقول أنه قرأها في الطبعة الفرنسية لأن الطبعة الانجليزية لم تظهر
 الا عقب اخراج مسرحية هاملت بخمس سنوات • ومعروف أن الطبعة
 الأولى من قصة هاملت قد ظهرت عام ١٦٠٣ •

وقد ألف ساكسو الكتاب بناء على رغبة الأب أبسالون الذي
 كان وزيرا والذي كان ساكسو سكرتيرا له ، وطلب اليه أن يأتي
 الكتاب في لاتينية جميلة حاويا لتواريخ الملوك وأبطال بلاده • فجاء
 قلبه بهذه الأسطورة وقال عن آملت (هاملت) : أنه الملك
 الرابع والعشرين في سلسلة الملوك اللندريين المنتسبين الى اسكبولد بن

أودين ، والبطل الذى يوضع الى جانب النماذج الأسطورية فى تاريخ اسكندناوة . وتبدأ القصة بأن تحكى خبر الأخوين هورفندل وفنجون اللذان كانا يحكمان مقاطعة جوتلاند أبان حكم الملك روريك . وقد استطاع هورفندل فى نزال فردى أن يتغلب على ملك اسمه كوليبر عغب نقاش أخلاقى استغل ساكسو فيه براعته اللفظية . فاذا أضفنا الى هذا الانتصار شهرة هورفندل فى الابجار والقرصنة ، كان ذلك تزكية كافيه لدى الملك روريك كيما يزوجه من ابنته جيروث . وقد أنجب هورفندل منها ابنه أملتوس (هاملت) مما آثار عليه حقد أخيه فنجون . فقد بغضت هذه السلسلة من الانتصارات المتتالية هورفندل الى أخيه ، وقرر فنجون الانتقام والثأر . وقد اقترن شعوره بالغيرة نحو جيروث بالكراهية لمكانة أخيه ، فضاعف ذلك من عزمه وقوى من شأن القرار الذى اتخذده فيما بينه وبين نفسه . وقد اعتذر فنجون عن جريمتيه بأنه انما أراد أن يخلص جيروث من معاملة هورفندل القاسية ، وأن يجنبها آثار نزواته . وقد خلف فنجون أخاه على العرش وأخذ محله . وكان ذلك كله على مرأى ومسمع من أملتوس الذى خنى أن يبدو خطرا فى نظر عمه اذا تصرف فى أعماله عن وعى وعقل ، فأثر الظهور أمامه على صورة أبله غافل لا يعرف للأمور وزنا ، ولا يدرك للأحوال معنى . وعلى ذلك النحو استطاع أملتوس لا أن يخفى عن الجميع مواهبه الطبيعية وامتيازه الشخصى ، ولكن أمكنه أن ينجو بنفسه أيضا .

وقد كان أملتوس فذرا مجنونا يتدحرج على الأرض ويتناوى فى الوسخ ، ويسعد بوضاعته . ثم أنه كان يختلط فى كلامه الصدق بالكذب ، متحدثا فى غير توقف عن الثأر لموت أبيه ، مخيفا عن الجسع نباته الباطنة . ولكن الكذابين من عقلاء البلاط استطاعوا أن يستشفوا من وراء هذا المظهر الخادع روحا ذكية وتنبأ بفواه وملكاته ،

ودبروا لاكتشاف سره موقفا يخلو فيه مع امرأة بمكان منعزل حيث
تشور في بطنه السهوه ، وتهيج بين ضلوعه الرغبة ، فينسى تلك
الأوضاع الشادة التي أخذ نفسه بها ، وتظهر حقيقة شخصيته * ولكنه
استطاع أن يجعل من هذا الموقف فرصة أخرى لابتداء سذاجته
وجنونه * وصار يحكى للفتاة كيف نام مرة من المرات على عرف
دبك * ونجد ضرب هذا الموقف تماما لدى شكسبير *

كذلك حاولوا أن يأكدوا من جنون الفتى أمليتوس مرة أخرى.
فأخوها بحجرة أمه من يستطيع نفل الحديث الذي يجرى بينه وبينها
على انفراد * وقد احس أمليتوس بالتدبير في موقفه مع أمه بحجرتها
الخاصة ، فأخذ يقلد صون الديك ويرفرف بيديه كما لو كانت
أجنحة * ثم قفز على السرير الذي كان يختفى تحته الجاسوس *
وأنفذ في المرتبة رمحا عليه * وقد قال الفنى لأمه بعد ذلك : أنه يتحرق
شوقا الى الشار ، وأن فكرة الانتقام تدببه كامن على الدوام بقلبه *
وأنه ينتظر الظرف المناسب ، ويحاول التصرف بدقة طالما كان
خصمه على هذا النحو من الصرامة والفسوة * ولم يستطع فنجون أن
يقتل أمليتوس ، ولعله لم يجرؤ على ذلك ، فتحايل على أبعاده بارساله
مع بعثة الى ملك انجلترا ، مصحوبا باثنين من خلائه اللذين يحملان
خطايا خاصا يرجو فيه فنجون من ملك انجلترا ابادة أمليتوس * وقد
اكتشف أمليتوس الخطاب فوضع اسم رفيقه بدلا من اسمه في
الخطاب * وعندما وصلوا الى بريطانيا أعدم مبعوثا الملك فنجون *
أما هو فقد طلب بد بنت الملك الانجليزى ومقدارا من الذهب يمكنه
من الصرف على رحلته البحرية * ولم ينس ساكسو أن بطوى جسله
من الألاعيب التى أبداها أمليتوس أمام ملك الانجليز *

ثم عاد أمليتوس الى دنسارك ، فوجد بلاط هنالك بصدد ترتيبات
خاصة بجنازته * اذ اعتقدوا أنه قضى في رحلته * واستطاع أن

يقتل فنجون بعد أن تبادل معه رمحا كان فنجون قد ألهمه في النار .
 هكذا كان - كما يدور ساكسو ذلك الرجل السجاع الجدير بالمدائح
 الخالده .. ذلك الرجل الذي استطاع أن يخفي ذكائه الخارق وراء
 بلاهة مزعومة ، فأثقت نفسه من خطر محقق ، وانتقم لدمه وجعلنا في
 حيره من أمره : هل نعجب باستبساله أم بحكمته ؟

ولم تنته قصة ألبوس عند ساكسو ها هنا ، ولكنها امتدت
 حتى جعلت أملتوس يدافع عن قنله فنجون . وينولي الحكم بعده .
 وعندما توطن حكمه سافر الى انجلترا مرة أخرى حيث طلب إليه الملك
 أن يذهب لخطب ملكة بالذات من ملكات اسكتلند كانت قد اعتادت
 أن ترفض من يتقدم إليها . وقد فتنت الملكة بألبوس ، وأحبته حبا
 تمديدا منذ وقعت عنها عليه . فطلبت إليه في التو أن يتزوج منها
 على الرغم من خطبته انسابه لاحدى بنات ملك بريطانيا . فنسبت
 معارك دامية لهذا السبب استعمل فيها أملتوس عقله . واسغل ذكائه .
 فكان يسند الأموات من جنوده وراء الصخور حتى أوقع الرعب في
 قلوب مهاجميه ، وحتى ظنوا أنه يملك جيشا ضخما مكونا من فرق
 كثيرة وأنصار أشداء . وعندما رجع أملتوس الى مقاطعة جوتلاند
 هزم وقتل بواسطة الملك الذي خلف روريك على حكم البلاد .

هذه هي قصة هاملت كاملة كما رواها ساكسو النحوى . وهذا
 هو النبع الأصيل الذي استقت منه أسطورة هاملت رواءها وبهاءها .
 وقد استطاع شكسبير أن يخرجها هذا الاخراج البديع .. وأننى
 لاتساءل فيما بينى وبين نفسى عن السبب الذى دفع الشعراء والأدباء
 الى عدم الادلاء بدلوهم في هذا المضمار .. لماذا لم يحاول
 الفنانون اخراج مسرحية هاملت أو قصته بطريقة أدبية تنفق مع
 مزاج كل منهم ، وعلى الطريقة التى يمكنه بها أن يبرز معالم صنعته
 الخاصة ؟ لم نقرأ سوى هاملت واحدة هي هاملت شكسبير ، مع أننا

نقرأ عددا كبيرا من أوديب ، وأنتجونا ، والكنرا * فلماذا كان هذا الاتفاق بين الأدباء على الانصراف عن هذه الأسطورة بالذات ؟ لا أدري ، ولا يدري أحد على التحقيق ، سر هذا الاغضاء من جانب الفنانين جميعا عن هذا العمل * وأغلب ظنى أنهم يخشون مضاهاهم نسكسبير ، ولعلمهم بخافون أن يوزنوا اليه وأن يقرنوا به ، فتسوءهم النتيجة ويظهروا بمظهر ضئيل بالنسبة اليه ، ويبدوا أقزاما بجواره * والا فكيف تظهر هاملت واحدة في تاريخ الأدب جميعها مع أن قصتها رائعة ومجال الحلق فيها كثير ، وفرصة التحرير والتلاعب بادية ؟ ! والآن ، وقد خضعت شخصية هاملت لدراسات وبحوث طويلة ، بعضها نفسى وبعضها فكرى ، أفلا يصح أن يأخذ أديب ما شخصية هاملت وبلقى عليها أضواء جديدة من وجهات النظر المحدثه ؟ علاقة هاملت بأمه ، وعلاقة هاملت بعمه ، وحنونه المتنافض ، وروحة الشابة * كل هذا ألا يستحق اعدادا جديدا ، وهل تحسبه لا تليق بأن يظهر على المسرح مرة أخرى في أسلوب أكثر مما شاة للمعرفة المعاصرة والزمن الحاضر ؟ !

وشكسبير نفسه ، أو كاتب قصة هاملت أيا يكون ، هل تراه قد اختار هذه الأسطورة لمجرد اظهار براعته الفنية وابرار قواه العقلية في صناعة الأدب ! ألم يكن هناك دافع الآن يتقدم مؤلف هاملت الانجليزى باختيار هذه الأسطورة وابرارها ذلك الابراز الأدبى الجميل ، واداعتها بصورتها الفنية وفي ثوبها الشعرى الخلاب ؟ أترأه قد اتقأها لسبب فنى محض ، وبرغبة شخصية خالصة ، أم أنه اندفاع تحت تأثير ظرف من الظروف لاختيارها بالذات واخراجها كأثر فنى ؟ هنا تشور شكوك الأستاذ ليفران بحيث يعفبنى من الأسف الذى أبدبه بالنسبة الى الأدباء الآخرين ، ويبين لى كيف أن الدافع لوضع مسرحية هاملت لم يكن الأدب فى ذاته ، بل شيئا آخر يرويه لنا

الناربخ • فليست مسرحية هاملت كما يظن المرء الأول عبلا يراد به الفن الخالص ، وانما هى صورة لحادث وقع فى انجلترا آتئذ ، وقصد منها ان تكون رمزا خفيا لذلك الحادث ، وقد عين بلفورست السبب الذى جعله يختار هذه الأسطورة فى كتابه ، فأشار الى « شر مسنطير فى زمانه » ، وقال انه انما شاء أن يشير ذكرى بعض المآسى التى جرب فى اسكتلندة وانجلترا • فاذا لم تتوفر لدى المرء تلك الروايات ، واذا لم تكن الذكرة من لبقظة بحيث تبقى عليها ، واذا لم يكن ملك قد مات فى غير أوانه لالقى بيانا كاملا شاملا ، وفاض فى وصف الأشياء وسرد الحكايات •• ولكن الأمور تحرى فى وضوح يغنيه عن الكلام •

هذا الملك الذى يلفت بلفورست نظر الناس فى سنة ١٥٧٠ اليه هو هنرى اسنيوارت ، زوج مارى اسنيوارب ، الذى قتل فى ظروف غامضة سنة ١٥٦٧ على وجه التحديد • وقد جرى هنرى ميتا بحادثه قصره بعد حياة زوجية قصيرة لم يكن فيها سعيدا ، ولم يحظ فيها بأى توفيق • فاذا كان بلفورست قد أشار هذه الانارة الى تلك الحادثة المعاصرة ، فماذا نراه يفعل مؤلف مسرحية هاملت ؟ لاشئ • اللهم الا تحديدها والاستفادة منها •• وقد أظهر الأستاذ ليفران ، وأيدنه فى ذلك ليليان ونستالنلى فى كتاب لها عن هاملت ، أن ثمة توافقا عجيبا ، وتماها قويا بين المسرحية وبين حادثة اسنيوارت • فالصفات المنسوبة الى نيبج والد هاملت فى المسرحية هى هى صفات هنرى اسنيوارت المعروف بها والشائعة عنه • وكذلك الموقف الذى قتل فيه • لم يوجد فى قصة ساكسو اللاتينية أو فى قصة بلفورست الفرنسية ، وانما اصطنعها الشاعر اصطناعا وجعلها وفقا لهوى شخصى خالص يبرز معالم حقيقة واقعة •

وأيد الأستاذ ليفران نسبة مسرحية هاملت الى وليم استالنلى

بحفيضة هامة ، وهى أن وليم استأنلى هذا كان من نسل أسرة فيودور
اللى كانت نطالب دائما بحقيها فى عرش بريطانيا • وقد خرجت مسرحية
هاملت فى وقت تارت فيه الأعاصير حول من يخلف اليزابت على
العرش • ولم يكن من الممكن بالنسبة اليه أن يثير الزوايح حوله
بالمطالبة الصريحة بالعرش • فاكفى بأن يكون له دور من وراء الستار
فى سياسة البلاد عن طريق المسرح • وجاءت بذلك مسرحية هاملت
محاطة بهالة من الأسرار ، مخفوفه بجيلة من الظلال ، متمتعة بقسط
وافر من العوض •

وهكذا عاش هاملت فى خيال يشبه الحفيقه ، وفى حفيقة تنسبه
الحيال • • وبحار الانسان بعد هذا : أهو حقا بازاء مخلوق لاينتسب
الى الواقع بسبب ، أم انه مخلوق مجزوء من عالم الواقع ؟ فانك اذا
حملت فى عقلك ألف حجة مقابلة لاعنباره كائنا غريبا على هذا العالم .
فسيجد أيضا ألف حجة مقابلة لاقناعك بأنه من صميم هذا العالم •
ولبسه اكتفى بأن ينير الشك حول نفسه • • اذا لهان الأمر ، ولكنه
فاض بأريحيته ، وغمر بطبعه تلك الأنامل الصغيرة التى سطرت
حروف حياته ، ونسقت ظروف وجوده ، ورسمت آفاق أحواله ، فجبر
بذلك خيوط الشك الى الاسم الذى نسبه الناس اليه : وليم شكسبير •

مشكلة التعبير

● مشكلة التعبير

الأصل في كل عمل أدبي وفي كل ضرب من ضروب الخلق الفني أن يعبر الشاعر عن ذات نفسه وأن يضع أمام عينيك وتيقنة مادية فيها كل مقومات الانفعال الشخصي أو بعضها على الأقل • ولذلك فاننا نعد التعبير أهم مشكلة يتعرض لها الأديب مادام لا يغنى عن العمل الفني مجرد الاحساس بشيء أو الانفعال لحدث أو المرور بتجربة • ومهما كانت حياة أديب من الأدباء على قدر من السعة ومهما كانت درجة امتيازهم في الروح وخصبه من جانب العقل فاننا نسأل دائما عند وزننا له عن كمية ما أنتج ، وعن الصفحات أو الكتب التي بقيت بعده • وقد يكون تقديرنا له من الناحية الانسانية أهم من اعتبارنا له في باب الأدب والانتاج • بل قد يكون تأثيره الشخصي فيمن حوله وفي المدرسة التي تتبعه أخطر بكثير مما يحدثه غيره من رجال الأدب والفن • ولكننا من الوجهة النقدية الخالصة أقرب الى النظر نحوه بمنظار نفعم ، وأدنى الى سؤاله عما ترك لنا من الآثار • وهذا يكشف لنا عن أهمية التعبير المادي في الخارج حيث يستحيل الفنان الى موضوع من الموضوعات الثابتة والى شيء ضمن الأشياء الجامدة •

ولم يعد يجوز بالنسبة الى واحد من الفنانين أن يترك أفكاره أو مشاعره بين أيدي تلاميذه ليسطروها ويدبجوها من بعده ، وانما لابد كيما نطلق عليه اسم الأديب أن يدون أفكاره بقلمه ، وأن

يعرض مشاعره بلسانه ، وأن ينقل الى الناس كل ما يحس به في صور
عن طريق المطبعة . اذ أن ما يهم الناقد هو الوقوف على نفسية
الشاعر كما تمثلت في تعبيره الفني ، والحصول على عناصره الشخصية
من أسلوبه فيما أخرج للناس من أنواع التأليف . هذا من جهة ،
ومن جهة أخرى يلاحظ الناقد أن عمل الفنان لا يتجزأ حتى يمكنه
أن يعطيك التأثير وأن ينقل البك الاحساس بواسطة عنصر واحد من
عناصر الخلق أو أداة واحدة من أدوات الابداع . فالعمل الفني
انما هو شيء واحد على الرغم من تنوع العناصر ومن تعدد الأدوات
عند التدبير والاعداد .

ولنوضح هذه النظرة نعد الى تحليل العناصر التي يقوم عليها
العمل الفني فنجدها ثقل وتكثر حسب نوع الفن الذي تتعلق به وتنسب
اليه . ولكننا اذا أردنا الجمع بين الفنون جميعا من هذه الناحية
الدراسية في التعبير عند كل الناس وقفنا عند شيئين اثنين : الصورة
والفحوى أو القالب والمحتوى . ولا يمكن أن يغفل الناقد أدبيسا
أو مصورا أو مثالا أحد العنصرين عند تقديره ووزنه . اذ أنه في هذه
الحالة لا يحاسب صاحب العمل الفني من حيث هو فنان ، وانما
ينظر اليه بوصفه انسانا آخر له وظيفة غير وظيفة الأديب والمصور
والمثال . وبمجرد ما يسقط الناقد من حسابه أحد هذين العنصرين
يكون قد انتقل الى مجال آخر غير مجال الأدب والفن . ذلك لأنه
من أولى صفات رجل الفن أن يوازن بين هذين العنصرين وأن يعنى
بكلهما معا . واذا شاء أن يضع من قيمة التعبير فهو مفكر أو فيلسوف
أو سياسى أو صحفى ، وان أجاز لنفسه أن يهمل المعنى فهو صناع
أو رجل مظاهر وشيات . أما الفنان الصحيح من أى فئة ومن أى
طائفة فأهم ما يميزه من أصحاب الصناعات الأخرى أنه يوازن بين
عنصرى التعبير والفحوى في عمله .

وواضح ، أو لعله لم يصل الى درجة الموضوع بعد ، أن هذا

العسل من جانبه لبس الا فعلا أو ليا الى أقصى درجه . بحيث يكون من شأنه أن يعين طبيعة الإنتاج وأن يدخله في قائمة الأدب فحسب . أما التقدير والوزن فلا يأتيان من محاولة التجويد في كلتا الناحيتين والاهتمام بكل من الطرفين ، وانما يظهران عند مقدرة الفنان عند المزج واللحم . فلبس من المهم أن يعنى الشاعر بالفاظه وأورانه وأنغامه ، أو بسعائبه ونصويراته وأخملته . وانما المهم لدى الناقد هو أن يسهل التوافق ، وأن يحس بالانسجام بين هذه الأشياء جميعا . حتى لنبدو أمام القارئ وحدة تامة التكوين فلا يبرز عنصر من عناصرها على سواه ، أو حتى تذوب هذه العناصر في جوانب العسل الفنى ، فلا تظهر الا بجهد ولا تنكشف الا بعد لأى وتخرج القصيدة وقد استحالت الألفاظ والمعانى فيها الى شئ متكامل . فلا نقول ان الألفاظ قد وجدت قبل المعنى أو ان المعنى بزغ فى ذهن الشاعر قبل أن يأتى اللفظ ، وانما تحكم بأن ميلاد الألفاظ والمعانى قد حصل فى وقت واحد .

ولذلك نستطيع أن نحكم على الانسان بأنه شاعر بمجرد اهتمامه بالفاظه وعنايته بأسلوبه وبذله الجهد فى اشتقاق الأفكار والمعانى ، ولكننا لا نستطيع أن نقدره حين قدره وأن نزنه وزنا فنيا أصوليا لمجرد بروز هذه الناحية فيه وانما يمكن أن يتم لنا هذا لو امنحنا براعته فى التوفيق بين العناصر الفنية جميعا . وهذا هو السبب فى نظرة الناقد الى العسل الفنى بوصفه كائنا حيا لا يجوز عضو فيه على عضو ولا يعتدى بعضه على بعض فى النصيب من الاهتمام والجهد المبذول . وكلما بلغ الشاعر مبلغا كبيرا من النجاح فى توفيقه بين العناصر ، وكلما ظهرت براعته فى المزج والالصاق بين الأدوات الفنية كان القارئ بعيدا عن الاحساس بأحد هذه العناصر والأدوات . فاذا عرضت للقارئ قصيدة لم تستطع أن يتبين عناصرها الأولى وهلة

ولم نصدم عينيه بعض جوانبها من غير تحليل ، كان الشاعر أرفع في المكانة وأسمى في الدرجة •

فالوزن النفدي للشاعر لا بد أن يظهر عند مرحلة بالذات من مراحل العمل الفني ، وأعنى بها مرحلة التشبيك أو المزاوجة بين العناصر المعروضة • والناقد في هذه الحالة كالطبيب الذي يبدأ في عمله بأن يسأل المريض عن مناطق الخلل والارتباك في جسده ، وأن يجس الأعضاء البعيدة عن التآزر البيولوجي مع بقية الأعضاء • وأينما تظهر بوادر الضغط والتعسف في العمل الأدبي ينفذ الناقد بمشرطه لبدء عملية التشريح • فنقطة البدء عند الناقد هي الناحية المرضية في التعبير حيث يغيب الانسجام • وانضرب لهذه المشكلة مثلاً يوضحها فنقول : انك اذ تقرأ لبعض الشعراء ترى الألفاظ تجري تحت عينيك بحسب لا تستطيع أن تلحقها بفكرك ، فحينئذ يكون العمل الفني مربضاً لطغيان الألفاظ على غيرها من أدوات التعبير ، اذا كنت ترى الشعر مجموعة من الألفاظ ولا شيء غير الألفاظ واضطرت الى الوقوف مدة طويلة أمامه حتى تزيل من تحت عينيك تلك الغشاوة والبراقة التي تحول بينك وبين المعنى ، فاعلم أن هذا النوع من المرض الفني يتمثل فيه عجز الشاعر عن الملاءمة بين عناصر التعبير بأكملها •

وهناك أمران ننبه اليهما في هذا المقام من أجل تكوين نظرية كاملة : أولهما أن العناية بالأدوات الفنية وبراعة التجويد والانتقاء في عمل من الأعمال يمكن أن يكونا تامين في نفس الوقت الذي يعنى الشاعر فيه بأن يكشف عن مقدرته في الربط والوصل ، فالرافع من قيمة العناصر في العمل الفني والاهتمام بجانبى الأسلوب والمعنى يتوافران ضمناً في عملية المداخلة أو التشبيك • ومن هنا كان مجرد الابداع في التوفيق دليلاً على العناية المبذولة عند وضع الألفاظ واستخراج المعانى • وثانى هذين الأمرين أن هذه العملية لاشعورية

الى أقصى درجة ، ولا يمكن أن نتم عن قصد ووعى • وتنتج عن ذلك أن ظهرت في الآداب جميعها مشكلة الطبع والصنعة • ولما كانت هذه العملية كذلك ، أى لا شعورية خالصة ، فقد انخدع بعض الفنانين وصاروا لا يحسبون لها حسابا ولا يعدونها ذات أهمية • مع أن الواجب هو أن يكون لها المقام الأول لديه • والفنان المتقدم في صناعته هو الذى يمهّد لهذه العملية تمهيدا طويلا ويعنى بتحضير الحالة اللازمة من أجل اتسامها بغير أن يضطر بين الفنية والفنية الى أن يستعيد بذهنة شيئا مر به •

وهذا من شأنه أن يفضى بنا الى نتيجة • وهى أن الفنان حين يعتمد الى اظهار عمله فى الخارج تقابله صعوبة التعبير قبل أى صعوبة أخرى • والتعبير الذى نعنيه ليس من جانب الصورة الخارجية فقط ، وانما تدخل فيه المعانى أيضا بوصفها طريقة فى التعبير هى الأخرى • فالنحات الذى يقوم بصنع تمثال يعبر عن فكرة معينة ، لا يستطيع أن يزعم لك أن هذه الفكرة تدخل ضمن المادة التى يشكّلها حسب هواه • وانما هو ملزم بأن تكون الصورة الخارجية هى نفسها تعبيرا عن الفكرة ولا ينقصها فى الوقت عينه أن تكون أسلوبا أو أن تكون قالبا فنيا • أو بعبارة أخرى الصورة الفنية عند النحات تتضمن عنصرى العمل الفنى فى وقت واحد • فتكون الصورة صورة ومعنى ، أو قالبا وفحوى على حد تعبير السابق •

والشاعر فى بعض الأحيان يريد التعبير عن حالة تتناوب لرؤية راقصة من الرقصات مثلا • فلا بد له أن ينفذ الى لب الموقف بسرد مجموعة من المعانى لا صلة لها بالموضوع من حيث الظاهر ولكنها أجلب للاحساس بحالته من أى شئ آخر • فالمعانى فى القصيدة الفنية لبست ما يريد الشاعر أن يصفه وكفى ، وانما هى أداة تعبيرية فى يده يستغلها من أجل اتمام العمل الفنى • وفى هذه الحالة تكون القصيدة

بمعانيها وألفاظها تعبيراً عن حالة معينة في موضوع القصيدة لدى الشاعر •

ولنضرب لهذا كله مثلاً توضيحاً يربحنا من الإطالة في شرح النظرية • يقول أبو العلاء :

وابك على طائر رماه فتى لاه ، فأوهى بفهره الكتفا
أو صادفته حبالة نصبت فظل فيها كأننا كتفا
بكر يبغي المعاش مجتهداً فقص عند الشروق أو نتفا
كأنه ، في الحياة ما فرع الفصد ن فهنى عليه أو هتفا

فهذه الأبيات لو أخذت بطريقة رمزية ، وفهست بأسلوب متعدد الوجوه ، واتسعت للتجارب الإنسانية التي هي من هذا القبيل في نكسر الأهواء النابتة ، ونهدم الآمال الوليدة ، وانقفل الحياة المشرفة إلى النمو والاتساع ، لكان لها وقع أي وقع في نفوس الحالمين وفي قلوب المشفقين • والألم الذي يستشعره القارئ في هذه التجربة يمتاز بالتمزق وبالتعارض مما يحيله إلى معاناة روحية على أجمل نحو ومن أرفع طراز •

وهذا كله تراه وتحس به إذا عالجت القصيدة على النحو الذي نريد • أي عندما تدمج المعنى في التعبير نفسه بحيث تتأدى من كليهما إلى شيء واحد بخلاف ما يبدو أن الشاعر يعنيه • فالشاعر لا يريد بطبيعة الحال أن يذكر لك حال العصفور ويؤسك من أجله • وإنما يورد هذا المعنى بقصد التعبير عن شعور نفسي أو عن أزمة وجدانية تصيب المرء حينما يلح مظاهر الوجود ويهتم لما في الحياة من ضروب المأساة •

ولما كان التعبير عن الاحساس الصادق من الأشياء المبتدلة كما يقول بول فاليري ، أو لما كان من المستحيل أن يشتق الفنان تعبيره من الخارج مباشرة • فإن التعبير يغدو مشكلة من أهم المشاكل

التي ينبغي أن يعالجها النقد الأدبي • لأن التعبير على هذا النحو من ابتكار الفنان وبعد بالتالي من خلقه وإبداعه • والصعوبة في العمل الفني أو الاختلاف في المدارس الفنية نما ينبعان من هذه النقطة : التعبير • ومن هذا كله نرى أن التعبير هو أول ما يعترض عمل الفنان وأصعب مشكلة تصادفه مادام يستحيل عليه أن يتخذ نفس الطريق الذي سلكه سواه • ومادام يريد أن يدخل الى العمل الذي يتصدي له من زاوية خاصه هي التي تسره من سواه وهي التي ترينا مقدار العمق في التجربة التي عاشها • ولبس مطلوباً منه في تعبيره هذا أن يراعى النظريات الجمالية المختلفة ، أو أن يجارى أذواق الناس في الاحساس بالجمال الفني والوضع الاجتماعي • وانما يفاض عمله بمقدار النوفيق الذي يحرزّه عند الملاءمة بين عناصر التعبير • وعلى هذا النحو ننقد الأدب من الأصول التقليدية التي تحرم على الشاعر أن يصف أشياء ينفر منها الذوق أو تمنعها الأخلاق • وتخرج مسألة اللياقة والفضيلة من مبدان الفن الخالص لنعود بها الى الفلسفة التأملية التي تعالجها معالجة الباحث الغبور •

الشعر بين القديم والجديد

● الشعر بين القديم والجديد



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
General Organization of the Alexandria Library

المسكلة التي نراها قائمة اليوم في أدبنا العربي نرجع الى زمن قديم • فمنذ قال الناس شعرا ومنذ عرض النقاد للشعر بالتحليل والنقد وجدت فئات منضاربة وظهرت جماعات تحب على الاختراع والتوليد وأخرى تعارض كل مستحدث وتسك في قبة ما يجد على أيدي الشعراء من أصحاب الجديد • وكان الصراع واضحا في شعر الشعراء كما كان على درجة كبيرة من الوضوح أيضا في نعلق الناس وفيما ينسيفه القراء والنقاد على السواء • ولم يقتصر هذا الصراع على القديم والجديد وحسب بل تجلى أيضا في المدارس والمذاهب التي بنصر بعضها الفن بالذات في النظم وبسبيل البعض الآخر الى فن يعارض الفن الأول في طريقتة وبخالفه في منهجه ويخاصمه في أدائه وتعبيره •

والترحم على الماضي من الخصال التي نعرفها في حياتنا العامة وفي شئوننا العادية فضلا عن الأعمال التي تصدر عنا والفنون التي نبرع فيها • ففي مجال الأفعال نجد الناس دائما يذكرون بالخير ما مضى من الأيام الخوالي ومن السنين الأولى على الرغم مما يكون قد أصابهم فيها من سوء وما نزل بهم من نكر • • وكثيرا ما نسمع من شبوخنا ألوان المدائح تسبغ على ما بقي في ذاكرتهم من الصور التي تدور حول مسألة بالذات ، كأنما كان الماضي خيرا خالصا لا تشوبه شائبة ولا ينفذ اليه شيء مما نعرفه ونراه مائلا بين أيدينا

فى هذه الأيام من الأذى والشر • بل كأننا كانت الأيام فى الازمنة السابقة علينا تمضى فى هدوء ويسر وتقضى حاجات الانسان فيها بغير عناء أو مشقة ويؤتى العمل بوحى أو بشئ يشبه الوحى لما كان عليه الأقدمون من الصلاح والتقوى وما امتازت به نفوسهم من الطهر والبر وما اشتهر عنهم من صدق القول وحسن السريرة وطيب القلب • كل هذا وأكثر منه يمكنك أن تتمثله اذا جالست واحدا من هؤلاء الآباء أو الأجداد الذين عاصروا من الحوادث ما لم تعرف عنه قليلا أو كثيرا الا عن طريق السماع وحسبك أن تحدث انسانا يكبرك بعام أو بعض عام وأن تصادف قوما جربوا ما لم تجرب وشهدوا ما لم تشهد ولبوا بعض المسائل من كذب حتى تسمع منهم أن الأرض قد صارت غير الأرض وأن الناس ليسوا كما كانوا خيرين كرماء وأن الحياة اليوم لا تساوى واحدا الى عشرة مما كانوا يستمتعون به ويفرحون له وأن هذه اللذات والمنافع التى نقضيها اليوم لا تعدو أن تكون بعض ما كان يقسم للجوارى والعبيد فى تلك الأيام •

ويظل الأمر كذلك معهم الى أن يتبت فى رأسك أن الأعوام التى راحت أن هى الا بركة كلها وأنها لم تعرف الا تم ولم يجر عليها ما يجرى على أيامنا هذه من المحن والأرزاء • وننظر فاذا نحن أمام مشكلة من أخطر المشاكل التى تعصف بأذهان الشباب والمفكرين منهم على وجه التخصيص : أترى هذا الشركان دخيلا على حياتنا أم أنه منذ بدأت الخليفة ينساوى مع الخير فى القسطاس ولا يرجح عليه فى حين الا لينهزم أمامه فى حين آخر ولا يعلو عليه فى مكان الا ليتراجع بازائه فى غير هذا المكان ؟ وهذا الشر ، ما معناه ؟ وأى جدوى يمكن أن تكون منه وأية قيمة لعمله فى نفوس الناس وفى أنحاء الكون بتواصل وغير انقطاع ؟ •

ولك الحق كله فى أن تفكر مثل هذا التفكير وأن تنساق وراء

عواطفك وآرائك مثل هذا الانسياق • وأنت بعد حر في النتيجة التي تنتهي إليها وفي الطريق الذي بخلص منه ولكنك في هذا كله خاضع لعلم من العلوم لا يمكن أن تجيد عنه أو أن تجد المهرب منه طيلة قيامك بهذه الدراسة واهتمامك بهذا الموضوع • وهذا العلم هو الفلسفة • فالبحر في مشكلة الخير والشر انما هو من الموضوعات الرئيسية التي تبحث فيها الفلسفة بالإضافة الى موضوعي الألوهة والروح ، في الفلسفة القديمة ، وموضوعي الوجود والزمان في الفلسفة الحديثة •

بيد أن النهاية لا ترضيك كما ترضيك البداية والنظر في حالة الانسان قديما وحديثا كفيلة بتبنيهك الى ما يمكن استخلاصه من كل هذه الأقوال التي تساق اليك وهذه الروايات التي تعرض عليك • فالناس قديما لم يكونوا ملائكة ولا أخيارا كما توحى بذلك هذه الصورة المنمقة نستمتع اليها وما كان الرزق حلالا كله ولا كان العيش سرورا وجبورا في أغلب ساعاته وانما هي النفس الانسانية تريد أن تشغل نفسها بما يعيد اليها ثقته وبما يوهمها بأن الحياة يمكن أن تكون ذات موضوع لو واثت الفرص وساعدت الظروف • وتفسير أكثر من هذا دقة فيما أعتمد وهو أن الانسان لا يواجه الحياة في الواقع الا بالنسبة الى الماضي وبالنسبة الى ما تم من الأحداث وما استكمل من التاريخ • ولهذا ترانا في كثير من الأحيان ننظر الى أنفسنا ونحن نقطع الساعات فنعتقد أنها لا تحسب علينا وكأنها ليست من أعمارنا حقا • وهذا يتمثل واضحا في حياة كل يوم حين ننظر فتجد نفسك أمام مهمة تريد أن تمضي فيها أو رأى تهتم باتخاذها بالنسبة الى موقف من المواقف • فاذا بك حائر واذا بك لا تكاد تثبت على حال ولا تقف عند رأى حتى ينكشف لك الزمن وقد صار تاريخا يحكى أو رواية تقص • وهنا ، وهنا فحسب بمكنك أن تقول الكلمة وأن تنفذ الخطوة

التي نلائهم ميولك وتنفق مع مزاجك الخاص • وإذا بك تنظر بغير قليل من السخرية وبغير قليل من الخبث أيضا من الأيام التي تحسب أنك قد خلفتها خلفا وأوجدتها ايجادا بعد أن كانت نعى يد الامكان في عالم من العدم السحيق • ولا تكاد تسنشعر قيمة هذا كله فبما بينك وبين نفسك بل قلما تحسب له حسابا في شخصك وذاتك حتى تجلس ذات يوم الى بعض صحبك وتحكى فيهم هذا الحادث فاذا باليوم والساعة واذا بالتفاصيل والتببات واذا بالأفكار والآراء تتوافق جسيها على اظهار الرواية على مسرح العمر للتويل كأنما هي واقع مجسم • ومن هنا يحدث الناس ويتكون الأفراد ويختلف بعضهم عن بعض باختلاف الروايات والمناسبات والفصول •

والمسألة اذا قيسست على هذا الوجه وحده تكون على شئ كبير من الغسوس وعلى جانب هائل من النقص • ولو عنبنا أكثر من هذا بالأحداث التي تجرى والوقائع التي تحصل دون أن يذكرها أصحابها ودون أن تسجل ضمن الذكريات الخاصة بكل كان من الممكن أن نرى الجانب الآخر من هذه الحالة النفسية البسيطة في وضوح أكثر وفي تفصيل أدق • فليس من تاريخ حياتي ولا يعد ضمن عمري ما قضيتته من الأيام دون أن يرد على خاطري في مناسبة من المناسبات أو أستعيده في قلبي لسبهة عارضة وصلة قريبة • وأكثر الأشياء بعدا عن التعلق بالذاكرة هو تلك الحوادث المتشابهة يوما بعد يوم والتي ينتظم الانسان فيها ويمرن عليها كيما يقوى على أدائها في غير ضيق ولا سامة • وقد يظن البعض أن التكرار من شأنه أن يلبصق بالذهن تلك الأحداث التي يكون مقدرها بالنسبة اليها وقوعها باستمرار، والواقع بخالف هذا تمام المخالفة • لأننا في مقابل الاحتفاظ بصورة بالذات هي خلاصة ما بجرى كل يوم أنسى حوادث عدة تحصل خلال هذه الخلاصة اليومية وهذه الصورة التي تتكرر في غير قليل من

النشابه والاطراد • بم أننى من جهة أخرى لا أستطيع أن أذكر كل واحد على انفراد اد لا بسكننى أن أميز بين الخلاصات البومبه المتكررة • وانسا أصوغها كماها فى قالب واحد هو الذى أذكره حين أريد استعادة ذلك الماضى الطويل • ومن ذلك أنك قد نبقي عاما بأكمله فى مدينة معينة أر فى مهمة خاصة نم بعد هذا كله لا تذكر غير مشهد واحد هو الذى كان بفع بالفعل من كل يوم اذا ما برزت الشمس وكان يتكرر وقوعه هذا على مضى تلك الأيام • ولبست حياه الانسان بعد هذا كله فى عرف نفسه وعرف المجتمع الا تلك الصور البارزة التى يذكرها هو أو يذكرها له الناس • وفيما عدا هذا لاسىء على الاطلاق اللهم الا تلك التأثيرات البسيطة التى يمكن أن ننسأ عنها اذا ما واجه الانسان مناعله وأعماله الآلة لخالصة • وننتهى من هذا كله الى رأى كنا نسهل له بهذا كله فنقول : أن انسانا بغير تاريخ هو شىء آخر غير هؤلاء البشر الذين يعرفهم وتتصور أشكالهم •

والتاريخ لا يقع بحال من الأحوال الا وهو محاط بتلك الهاله القدسية أو بذلك الشرط الأساسى الذى نسييه بالزمان • فاذا ما عرفنا أن الحركة هى أول شىء يمكن أن يمتاز به الزمن وأهم خاصة يسكن أن تعلق به وتنسب اليه عرفنا بالضبط مقدار ما يمكن أن نكسو به التاريخ كيما نضمينه حقيقة من أخطر الحقائق بالنسبة الى التاريخ والى الناس الذين يسجل التاريخ لهم أحداثهم ويستعيد وقائعهم فهذا يمكن أن نفهم التاريخ وبمكن أن نعرف دخاله وخفاباه بحيث تنتهى من ذلك كله الم الحكم بأن الحركة التى هى شرط أولى لتحقيق الزمن والشعور به هى نفسها التى تخلق التاريخ وتعيه على اظهار ما يستجد لديه من حين الى حين • وعلى فرض التسليم بأن الزمن خال عند تقديره ووزنه من عامل التاريخ وأنه لا يتوقف الحكم عليه واعطاؤه قيمته الخاصة بهذه الروايات والتسجيلات فانه من العسير

ان لم يكن من المستحيل ان يفسر التاريخ حق قدره مع افعال العامل
الزمنى والعنصر الوقتى الذى يدفع أولا بأول الى نسجه وتركيبه •
ولهذا لا نعد أنفسنا منطلقين فى العمل ولا مغالين فى النزعة حين نقحم
فكرة الحركة فى المضمون الحيوى للتاريخ أيا يكن نوعه • فالناريخ
السباسى والتاريخ الاقتصادى والتاريخ العلى كل أولئك إنما ننساق
فى درسه معولين على وجود عنصر الحركة فى كل •• حركة من وراء
الى أمام ، وحركة من فوق الى تحت • وحركة من يمين الى يسار ،
وحركة دائرية لا تعرف الحدود ولا الروابط ولا المعوقات •• كل ذلك
نشاهده ونلاحظه بغير أن نوقف من تفكيرنا وبغير أن نجد من تصورها
وبغير أن نتعلل بالاشارات من جانب لآخر • وذلك كله يهديننا الى شىء
غاية فى الأهمية بالنسبة الى المراقب العارف وغير العارف وبه نعلم
أن التاريخ شىء لا يعين القواعد التى يقاس اليها ولا يدرى شيئا عن
تلك التقسيمات التى يقيمها الناس كيما يقدرُوا على أدراك الحقائق
مفصلة مبوبة •

وأكبر دليل على ذلك أن الحركة أصعب من أن تحاط بقيود أو أن
نحدد بأشكال وهى فضلا عن هذا الذى ذكرنا ترسم لنا باتجاهها
أو ضاعا قلما نستطيع التنبؤ بها ، وان فعلنا ، فمن قبيل الظن وترجيح
الاحتمالات والنظر الى الأمور بعين التخمين وقلما نفعلها ونحن جادون
فى فعلنا •

فاذا كان هذا هو شأن الحركة فى باب من أبواب الحياة وهو
التاريخ فأقل ما يمكن أن نفعله بازائها هو أن نركن فيها الى شىء غير
التحديد والتقييد • وأن ندعها تنطلق فى اتجاهاتها غير عابئة بما ينصبه
لها هذا الانسان فى الفخاخ والعراقيل • وليكن القديم خيرا من
الحديث وليكن ما مضى من الأحداث والأعمال أفضل قليلا أو كثيرا
من الأشياء التى نشاهدها والأعمال التى نزاولها فى هذه الأيام ،
ولكننا مع هذا كله لا نملك الا أن نستصرخ فى هذه الوجوه المنادية

بهذه الأقوال أن انصتوا الى ناقوس الزمن يدق من فوق أبراج التاريخ كيما تعلموا أن تابوت الموت قد نحرك ببعض ما في هذا العالم قاصدا أرض الفناء • وسينسب الأحياء أظفارهم بلحمة ما ينصرم من الأحداث يريدون الابقاء عليه وسيشدون على هذه الخيط الدقيقة التي توصل بين الوجود والعدم حتى يوقفوا شيئا من هذه الحركة المستمرة وهذا الامتداد الجارى • ولكنهم في النهاية يعلمون حقيقة أن لا حول ولا قوة لهم بإزاء هذا كله وأنهم لا يملكون من وسائل التعزية غير البكاء ومن أدوات التسرية غير الذكر الحميد • وعواطف البشر حينما تنجلي عن هذا النحو من الصعب أن تتجاهلها ومن العسير أن نسكت عنها • خصوصا اذا كان المثير لها لون من الضعف الانسانى الذى يتحين الفرص وينتظر المناسبات ليزيل ما علق بالنفوس من التوتر وما اختزن فى الصدود من الحسرة والكمد • هذا كله يقيم له الباحث غير قليل من الرعاية والاهتمام ولكنه مع هذا لا يوقفه عن الاستمرار فى البحث والتقصى فى الدرس غير عابىء بهؤلاء الا من ناحية واحدة وهى مقدار ما تمتلىء به نفوسهم من الاوهام بالنسبة الى التاريخ • ومن هذه الاوهام شىء بالغ الأهمية يحتاج شرحه الى تطويل • مثله فى هذا مثل الاعتقادات الراسخة والحقائق البينة التى طالما اعتادت الأقوام والجماعات أن تنصب لها فى نفوسها تمانيل من الايمان العميق • ثم يحاول أحد الناس أن يظهرهم على مقدار ما فيها من فسولة فلا يكاد يبلغ من ذلك شئنا الا بطريق الافاضة والاكثار من عرض القضايا والبراهين • ونحن هنا نريد أن نصل الى نتيجة فى هذا الشىء لشدة أهميته بالنسبة الى فكرة الزمان التى عرضناها • وهذا الشىء هو ما يلصقه التقليديون بالتاريخ من تهمة التكرار •

فهؤلاء الأفراد فى عواطفهم وفى استعادة الاحساسات نفسها التى

فانت نشبع فوما نقدموا عليهم وفي المسك بالآراء التي بليت لكثرة ما آمن بها وصدت لطول ما مر بها من الزمن انما يشلون ظاهره نعرفها في الأحداث العادية وفي الوقائع الجارية حين نقول : ان التاريخ يعيد نفسه ، فهذا القول لا معنى له الا على هذه الصورة لأن التاريخ لا يعيد نفسه من حث المشاهد التي نجرى في جوانب الأرض وأجزاء المعمورة •

بل قلنا بكرر وقوع حادثه ما مهما كانت درجة نفاهها أو صغر شأنها ومهما بلغت درجة التشابه بين الأحداث والذي أوهنا أن التاريخ يعيد نفسه هو المدلول أو المعنى الذي نشقه في كل مرة من كل نوع من الحوادث على حدة فالإنسان الواعي من شأنه دائماً ألا يدع شيئاً سر دون أن يعلق عليه أو أن يستدل منه على شيء .
وقلنا نقرأ كتاباً من كتب السيرة أو التاريخ يسرد القصص ويحكى الوقائع دون أن نستشف منها الاتجاه وأن نستخرج منها الدلالة • ومن مجسوع الدلالات والاتجاهات يمكن أن تقوم للتاريخ فلسفة بالمعنى الصحيح لأنها في هذه الحالة تكون قد ابتعدت بقدر امكان عن كل جزئية وانصرفت الى المعاني بكليتها تبحث فيها عما يمكن أن ينم عن فكرة أو خلاصة فكرة ، فاذا ما حدث يوماً أن تكررت الدلالات أو تشابهت الحكمة المستنقاة من واقعيتين أو أكثر ظننا التاريخ يعود من جديد كيما يعمق في نفوسنا الايمان بشيء بالذات • وهذا خطأ واضح في تفكيرنا أو لعله يكون ضرباً من ضروب التخيل واختلاط المعالم التاريخية بالذاكرة الانسانية • وقد يكون من ناحية ثالثة نتيجة رغبتنا في اعطاء شيء قيمة أكثر مما له في الواقع • أو أن نجدد في نفوسنا الاعتقاد بالمظاهر الحيوية العادية حتى لا تضيع •
فاما عن الخطأ في التفكير فهذا ممكن دائماً بالنسبة الى أى عمل نأثيه ونعول عليه في الوصول الى نتيجة ، وأما التخيل والاختلاط في

معالم التاريخ بالذاكرة فهذا ممكن بالنسبة الى العيب المعروف بـ
 Lesentimedi du déjà-vu علم النفس باسم الاحساس بالمرئى قبالا
 وهو أن يسعر الانسان بالمشابهة بين واقعيتين ، لا يكون بينهما أدنى
 رباط . عندما يحس باحدهما • ولا يعنينا من تقدير هذه الحففة
 سوى التدليل على عامل من العوامل التى تدفعنا الى الظن بأن الأحداث
 نفع من جديد هى بعينها • وأما أعطاء الحقائق أو الأشياء من المسه
 ما ليس له فهذا ظاهر فى كل أفعالنا وخائسه فى اعقادنا بوجود على
 أنحاء متباينه وصور متعددة • فنحن نريد أن نسقط أماننا ورعنا
 وميولنا النفسية على الحقائق التى تتعرض لها ونسعى لاكتشافها •
 ونريد أيضا أن سارك أفعالنا بشئ علوى فنمحم الارادة الالهية فى كل
 شئ ، وهذا هو نفسه ما يقع فى التاريخ حينما نسلط عليه أنكارنا
 وحين نسخره لاغراضنا وننخذ سبيلا من سبل الدعوى الى الانسان
 بسذهب أو دين • ومن الناحية السيكلوجية فى دراسة المذاهب
 والعقائد نلاحظ أنها جميعا كانت على درجة كبيرة من الفهم لوسائل
 الدعاية التى تشابه أحداث ما عرفناه فى هذا القرن حينما عولت كلها
 بلا استثناء على التاريخ كما تؤوله تأويلها الخاص وتفسره مسبقا
 يتمشى مع جملة المعتقدات •

ولم تعد فكره التكرار التاريخى مؤيدين لها فى الميدان الفلسفى
 الخالص • فننشئ الفيلسوف الألماني قد أكد صدقها بشكل قوى •
 وقال اننى أوافق هؤلاء الذين يزعمون أن الزمان لا نهائى ولكننى
 لا أوافقهم على قولهم بأن الأحداث والوقائع الجزئية التى تجرى فيه
 لا نهائية كذلك بل هى محدودة وتكرر على الدوام فالزمن من حيث
 هو فى ذاته لا يمكن أن تعرف له نهاية أو تدرك له غاية • ولكن تتخلله
 دورات جزئية فى القالب الذى تصاغ فيه ومتشابهة من حيث الأوضاع
 التى تتخذها • ولكنها من حيث العدد لا سبيل الى حصرها • ولبس

في مذودر الانسان أن بقول بوقوفها عند آخر • ومن هنا قال مفكرته
عن الدورات الأبدية *Eternal recurrunces retours éternels*
ملك التي اقتبسها من الأدبان الأولى والتي كان شائعا لدى الهنود
الأقدمين أنها تبدىء العالم وتعيده وتخلق الأرض وتفيها في نواصل
وبلاحق على طول الادهار والآباد •

وهذا الكلام لا يمكن أن يخرج عن دائرة الاعتقاد بحال من
الأحوال • وهم اذ يقولونه تحت تأثير ما توحيه اليهم ظاهرة التكرار
في الأوضاع الكونية كلما تقدم الزمان • فالواقع أن الزمان لا يتقدم
بل لا يكون له وجود على الاطلاق خارج هذه الأوضاع • فهي
صاحبة الفضل في ايجاده وليس هو الأصل في تحريكها كما قد
يتخيل البسطاء •

وحدد هذا المعنى برديايف فقال عن الزمن : أعتقد أنه نتاج
التغير الحاصل في الحقائق والكائنات والموجودات ، (ص ١٣٠ من
من كتاب العزلة والمجتمع ١٩٣٨) *Solitude and society*
ويقول أيضا أن ثمة تغيرات لا يحددها الزمن ولكنها هي نفسها تحدد
الزمن وتعيينه • والحق أن السقوط لم يأخذ محلا في الزمان ولكن
الزمن كان نتيجة للسقوط • (ص ١٣٨ - ١٤٤) •

واذا أهملنا فكرة الزمن هنا كلية ونظرنا في الأوضاع والحركات
التي تأخذها الكواكب والنجوم السيارة لما وجدنا بينها علاقة من
حيث التأثير الذي تحدثه واحدة منها في غيرها • ولقد اعتقد بعض
علماء الاجتماع وأظنه جينولز أن الذي سبب حدوث الأزمات التي
انتابت العالم (وخاصة أوروبا أبان القرن التاسع عشر) في دورات
متوسطها عشر سنوات هو تعاقب عوامل البيئة الطبيعية التي تحبط
بالانسان ، وأهم هذه العوامل في اعتقاده هو ظهور البقع الشمسية

التي تبدل من قوة الحرارة سواء في صالح المحصول الزراعى أو في غير صالحه ، ولكن بين بعد ذلك أن الأزمات الدورية لم تحدث بالانتظام الواجب بالنسبة الى ما يكون من الدفة الممهودة في الظاهرات الفلكية وأن الظاهرات الاجتماعية والأحداث التاريخية كان لها أكبر الأثر في حدوث هذه الأزمات الدورية مما يعين على الاستغناء عن سواها في التفسير والتعليل بعد العلم بها ودراستها • وقد ثبت أيضا من الوجهة الفلكية الخاصة أن البقى الشمسية لا تظهر كل عشر سنوات وانما كل أحد عشرة سنة •

ومن ذلك كان تبين لعلماء الاجتماع أن الأزمات وان كانت دورية حقا فانه من الصعب تحديد تاريخ مضبوط لحدوثها • فضلا عن أن سببها لا يعود بحال من الأحوال الى خارج الميدان الاقتصادى •

بيد أننا نلاحظ في حياتنا العادية أن الشمس مثلا لها أثر في تحديد ساعات عملنا وفي دفعنا الى الانزواء كلما أقبل الليل وخرجنا عند شروقها اذا ما تنفس الصباح • وأن فضلها في بعث الدفء والنشاط أثناء برد الشتاء لا ينكر وفي أحداث الخمول خلال أشهر الصيف لا يجهل • ومع هذا فلا يمكن بحال أن نحكم على أعمالنا بأنها وليدة ظهور الشمس أو غيابها وعلى أفعالنا بأنها ناجمة عن اشراق الصباح أو فوات النهار • فهذه ظاهرات توافق أعمالنا ولا تسببها وتصحبها ولا تكون هى العلة وجودها ، ذلك أنه لما كان من الحتمى أن نقوم بأعمالنا فقد رتبناها على هذا النحو الذى يساعدنا على النجاح فيها وعلى اتيان أكبر قسط منها في صورة سهلة ميسرة • فالكواكب الأخرى قد أعانتنا على تنظيم أمورنا ولم تكن هى الأصل في اليجاد والتتويج • كان من الضرورى أن نعمل وأن نستريح فجعلنا العمل في الساعات التى تعبنا عليها الطبيعة والتى تلائم أدواتنا ومواهبن وجعلنا الراحة حيث لا نخدعنا الأدوات ولا تعيننا الملكات •

وأكبر دليل على حرية الانسان بالنسبة الى هذه المؤثرات الكونية
أن الكثيرين يغيرون من ساعات العمل ولا يجعلونها حسب النظام
المعروف * فمن الناس من لا يحلو له العمل الا في الهزيع الأول من
الليل ومنهم من يترك مهامه لاتمامها في الهزيع الأخير * ومن هنا نفدنا
الى نقد الفكرة القائلة بأن الانسان في أفعاله انما يصدر عن تنسيق
ظاهر في أفعال الطبيعة وفي حركة الأكوان ، فهم يرتكنون الى القول
بالدورة الكونية حينما بودون تأييد أفكارهم الخاصة بحدوث
التكرار في جزئيات الحياة العادية * وما دما قد وصلنا بالعلاقة بينها
وبين أعمال الانسان الى هذا الحد فقد بان لنا ضعفها وانكساف
قدرها *

وبعض الناس يؤيد فكرة التكرار بما يراه من الحوادث التاريخية
الجزئية الحاصلة بالفعل * وما من دليل يؤيدون به وجهة نظرهم بازائها
سوى وقوعها المحسوس وتكرارها المعهود * فمن ذلك مثلا ما نراه في
بعض كتب التاريخ حين تقص علينا قصص الأبطال والغزاة وتجمعها
كلها في جانب واحد لنلمس بأيدينا تعداد تشابهها ، فالبطل أو الغازي
يظهر من أسرة فقيرة تعاني ما يعانيه أبناء الشعب من الآلام ثم يظهر
على أقرانه بمضى الزمن فاذا به زعيم يشار اليه بالبنان * وبعد قليل
من الوقت يطغى ويتكبر ويسىء معاملة الناس ويسخر الأمم والشعوب
لخدعة أغراضه ومطامعه ويهيء الجو لتنفيذ رغباته * على أن الأيام
دول وكثيرا ما تنقلب الحال غير الحال ، فاذا بصاحبنا صريع قد
هزمت الظروف بعد أن دوخ العالم بأسره * فنحكم قطعا أنه ما من
رجل يحاول أن يملئ سلطته على الناس وان يظلم أبناء جنسه وقد
ولدتهم أمهاتهم أحرارا الا ويصاب في النهاية بما يطيح بكل ما يكون
قد أنشأه من المجد وكل ما يكون قد هياه لنفسه من العزة والنصر *

وهذا كان يكون صحيحا لو كانت المسألة دلالة تؤخذ أو حكمة

نفتبس ، أما والأمر بحسلاف ذلك لأنه يحدد وقوع الأحداث دأها
ويبين الطريق الذى يتبعه التاريخ فى سيره أو الخطة التى ينحو على
نهجها فقد أصبح من الواضح لنا أن تفسير الترابط الجزئى بين
الحوادث لا يكون بالنظر الى الدلالة قبل كل شىء كما تقدم القول *
وان تفسير حدوث الجزئيات دون التحامها ورباطها لا شأن له بالدلالة
وانا برتكز فى أساسه على الوقائع فى حد ذاتها * ومن هنا كان عندنا
تاريخ يقوم فى الأصل على الدلالة وكان عندنا ظواهر للتاريخ يتوقف
فهمها على مقدار التنوع الحاصل بين أجزاء التاريخ فى تتابعه وعلى
الأهمية التى تعزى الى كل حادثة مفردة أو الى كل واقعة وحيدة لا بد
من استقصاء الوقائع الجزئية من أجل الصعود الى الدالات *

جاء منلا فى كتاب استيفان التسفايح عن يوسف فوشيه حين عرض
لعلاقته بنابليون : « اننا نرى أن مساعر كل من الرجلين نحو الآخر
لا يسكن أن بوصف بأنها مشاعر صديق * فانه كما كان فوشيه
مرءوسا من طراز لا يلد بالنسبة لنابليون فان نابليون أيضا يعد رئيسا
من طراز لا يرباح له فوسيه * الخ * » (ص ١٢٦ طبعة ١٩٤٨
عن جوزيف فوشيه) فكم مرة يحدث فى تاريخ الناس الذين وفدوا
الى هذه الأرض مثل هذا الموقف الذى يعمل فيه الرجلان فلا يتفان
ولا ينتصران على ما فى نفسيهما من حب للشروط لا يقدران على اظهار
ما يضمrane من الكراهية والضيق * ومع هذا بقدمان على العمل
وبضطران اليه اضطرارا ويلزمان به الزاما لتأدية فريضة أوسع
من أن تهتز لرغبة أو أن تتأثر بهوى * انها حادثة تتكرر فى كل عمل
من الأعمال وفى كل فعل من الأفعال حيث الدلالة والعبرة التى تستفاد
منها ولكنها لا تقع بحذفيرها ولا تتمثل بجزئياتها هى أكثر من مره
واحدة قط *

فاذا قلنا عن التاريخ اذن أنه يقع باستمرار على ونيرة واحدة

فذلك من الناحية الصورية بالمعنى المنطقي • أما اذا عنيانا المضنون
المادى يتجمع على هيئة أحداث ووقائع فلا يمكن بحال أن نقول
شيئا اسمه العود والتكرار بصدد تلك الأحداث والوقائع •

ولنقرر قبل أن نمشى بعيدا هذه الحقيفة • فالكتاب الذبن
أخذوا على عاتقهم مهمة تغلبة الأحداث التاريخية لاقتباس العبر منها
أو النظر في سلسلة الوقائع المتواصلة لالتماس وجهة التاريخ من
ورائها هم أصل كل بلاء في النزعات التى هى من هذا القبيل •

فاذا انتهينا من هذا كله عدنا الى ما قلناه بصدد التكرار في
التاريخ وحددنا بالضبط مدلول هذا التكرار • فالواقع أنه لا يمكن
أن يكون هناك تكرار الا بالنسبة الى المبادئ التى يتمسك بها الناس
والأفراد • وقيمة هذا التكرار تتوقف على وجود هذه الأقوام
الكثيرة التى لم توهب قدرة على الابتكار ولم ترزق امكانية التخلف
في مضممار التقهقر وفي سبيل التراجع • فأول عقبة في خط سير
الانسانية وتطورها وتقدمها انما تخلقها خالقا هذه الجموع الغفيرة
من الناس العاديين • فهم وحدهم بالاضافة الى بعض المستفيعين من
الممتازين يكونون أثقالا تمضى بهم الانسانية متعبة مجاهدة لا تقوى
على المضى الا بقوة هؤلاء الذين يحبون الخلق وينفردون بقدرتهم على
التعزيد لما يجد من المذاهب والآراء • ومن هنا نجدهم يعادون كل
حركة للأحياء وكل ميل الى البعث والتجديد ويدعون الى الخلق
بوصفه أدل شيء على مقدرة الأمة وامكانية الشعب وبحسابه القيمة
العليا التى ان اتصف بها شيء كان جديرا بالحياة صالحا للنمو
والاعتبار •

فالتكرار اذا مستحيل الا بالنسبة الى شيء واحد وأعنى به
المبادئ التى تتمسك بها الجماعات • ومن هنا وقع الصراع في كل

المبادئ بين قوم وقوم وبين جماعة وجماعة • فبعض الناس يريد أن يبقى على القديم ويبقى حدوثه باستمرار غير شاعر بما يقع في النفوس نتيجة لهذا التكرار • والبعض الآخر يود من صميم قلبه أن يتداعى هذا البناء ليقوم غيره سليم القواعد قوى البنيان ، ويتحرق سُوقاً الى هدم كل ما من شأنه أن يعرقل أعمالاً وتاجاً يريد أن يتخذ لنفسه محلاً بين هذه المذاهب القائمة • هكذا دائماً في كل باب من أبواب الثقافة وكل ضرب من ضروب العلم •

والأمر في الشعر لا يخرج على هذا المثال •

والسبب في كونه كذلك هو تلك الصلة الوثيقة بين الشعر وبين الزمان • لأن أدق الأشياء وأهون الأمور في حياتنا تتأثر تأثراً بالغاً بسبب الوقت • والدور الخالد الذي يلعبه الزمان في كل ضرب من ضروب الحياة على أكبر جانب من الأهمية • ولا أعنى هنا الحايث عن دخول الأشياء في الزمان من حيث الفكرة الفلسفية التي تقول بأن الأشياء جميعاً كما توجد لا بد لها من أن تحقق كينونتها في إطار مبنى • فالواقع أن الأشياء جميعاً من هذه الناحية تقع في الزمان أو على حد تعبير هيدجر أن الوجود يكون دائماً في العالم حيث الزمان in-der-welt-sein ولكنني أعنى هنا أن الزمن بالمعنى العادى لهذه الكلمة قد حدد من الحالات التي تمر بها الانسانية والتي تسنن بها على تجميل الحياة • ومن الأشياء ما كان الغرض الأساسي منه هو أن يعين على انقضاء فترة وأن ييسر انزلاق فسحة من الوقت على أن الشعر لا يمكن أن يكون قد قصد منه الى شيء من ذلك اللهم الا عند أصحاب النزعات الشعرية المزيفة وعند أهل الصناعة اللفظية الخالصة • فهؤلاء قد وجدوا في شيخوختهم أو صباهم بديلاً عن الجلوس في الأماكن العامة وعن لعب النرد والشطرنج • فأبوا الا أن يطعنوا الفن في أقدس وظائفه وفي أشرف ما يمكن أن يلتصق به

الفارسي المستنير • وجعلوا الشعر أطروفة بمضون بها ساعات الفراغ
ويسغلون في نظمه أو فراءته كل ما يسبب لهم السآمة والضجر من
ساعات الفراغ والخلو الى النفس •

ونسوقى هو أحد أوائل الذين استغلوا الفن لمثل هذا الغرض
واسجلوا لأنفسهم أن يوجدوا من الأعمال ما يفون عليهم تلك
الساعات الضئيلة الهزيلة وأوقات الفراغ والضيق على حساب الألوف
من الأذواق والأفهام • ولذلك لم يكن مستغربا منه أن يقول الأستاذ
على الجارم في جلسة من جلساته أن خير ما في خزانة الأدب لا بن
حججه الحموى هو شعر العصر الملوكى • ثم اتجه نحوه قائلا :
« أستهين بشعر الممالك » ؟ فقال الأستاذ الجارم : « أنه لا يعدو أن
يكون لعبا بالألفاظ على حساب المعانى وعناية بالنكتة والتورية » •
فقال نسوقى مبتسما : « ان شئت من ذلك لو عرض لى في شعري
لعددته غنما فنا » • (عن الهلال ج ٩ مجلد ٥٦ سبتمبر ١٩٤٨
ص ٨٨) وكان بكفى أن ينشر الأستاذ الجارم هذا الحديث كيما
يعرف المعجبون بنسوقى وشعره أنهم أخطأوا التقدير وأنهم توسموا
القمة في انسان لم يكن يدري منه شيئا على الاطلاق سوى أنه مضبغة
للوقت ومسللة في الزمن • فالمثل الأعلى عنده أن يأتى بالألأعيب
الشعرية وأن يملأ قصائده بضروب من اللغز والتورية وأن يقف عند
الألفاظ وبقصر جهده على طرائق في التعبير لا غناء فيها • فهو لا بقرض
شعرا ولا بحبى فنا وانما تتحايل بالألفاظ على أذن السامع فيوقع فيها
من الألحان ما يساعده على تقويت الفرصة التى تنبئه الى مقدار
ما في قصائده من لغو وعبث •

وما دمنا نرى أن الذوق انفاهم هو العماد الأول في نظم الشعر
وأنه الأصل الذى يصدر عنه الشاعر والناقد والأدب جميعا فقد
ترتب على ذلك أن نحكم بفساد هذا الذوق وبأثر عقلية صاحبه فيه

على نحو لا يسبح له أن يبتكر في الحديب الأدبي المعناد فضلا عن أن يحكم على صنعه غيره أو يكتب هو نفسه شعرا أو شيئا تشبها بالشعر. والحرية التي أعطت الحق لصاحبه في نظم هذه القصائد الوفيرة الطويلة على مرأى من الناس ومسمع هي التي نبكينا على مقدار ما وصل اليه الفن الأدبي في حينه وهي التي تسح لنا بأن ننكر على الرجل صلته بالزمان الحي. فهو لم يعرف شيئا عن الضرورة الوفيه التي نعملى عليه فنا بخالف الشعر الذي يكون قد نظم في عصر ندمه. والعيب الأساسي في فنه هو أنه لم يفهم وزنا للساعة التي بنظم فيها. ولو قد لبى نداء الظرف الزمني لاستطاع على الأقل أن يستنهض مشاعر شعب توسم فيه الخبر ووضع فيه ثقته الفنية وأسبع عليه الامارة في الشعر.

وهذا العيب في تجاهل العامل الزمني في جملة أشياء منها سباستنا المتبعة والخطط الاصلاحية والآراء التي تتخذها عقائد وشعائر. ولذلك كنا دائما نشكو من الشكوى من الخطوات التي تتخذها في السبل العامة من حياتنا الاجتماعية وكنا نضيق ضيفا شديدا لهذه الأساليب التي لا تيسر الانسان أن يوائم بين أعماله وبين الساعة أو العصر الذي يعيش فيه. ومعظم المشاريع التي تفشل فيها والتي لا تصل في اتجاهها الى نقطة ارتكاز واحدة تصلح لأن تعد ذات قيمة انما ندلنا دلالة قاطعة على أهميته هذه المسألة: مسألة الزمن. والمصلح القادر على الفلاح في عمله والموهوب في خطاه هو ذلك الذي يستطيع أن ينادى هؤلاء القوم أن دعوا لأعمالكم كل سبيل من سبل انحرية وكل خصلة من خصال الفسحة والافتكاك دون أن تحاولوا من أى طريق أن تقطعوا ما أراد الله له أن يوصل وما شاء له تركيب الحياة أن يترابط وأعنى به جبل الزمن وخيط التتابع. وإذا كان العامل الزمني قد بلغ هذه الأهمية في نظر السياسى والمشرع ورجل

الأخلاق فمن باب أولى أن يحسب حسابه الشاعر ذو الطبع الرفيق والفنان ذو الحساسية المرفهة ، فأول ما يمكن أن يصنع نفسية الشاعر بالصبغة التي تؤهله لعمله هو الزمن لأنه يدع عليه بمرور الأيام خطوطا عميقة ورسوما قوية من شأنها أن نهيه للمهمة الكبرى التي يقبل عليها ويوقف روحه لخدمتها ويخصص ضميره للرسالة التي توحى بها اليه . فالعامل الزمنى على أكبر قدر من الخطورة بالنسبة الى ميدان الشعر كما هو معروف عنه من حساسية بالغة ومن دقة مفرطة ولما يتطلبه على الدوام من التجريد والابتكار أو ما يقتضيه من التحرر والانطلاق .

ومشكلة الزمن كما يقول برديايف لم تعد مشكلة هامة من مشكلات الفلسفة وحسب بل وأيضا من مشكلات الفن الأساسية . ونستطيع بتحليل لنفسية الفنان أن نعرف مقدار ما يصبو اليه وما ينزع نحوه من الحقائق منه المتواضع بدائرة الأبد وادخال اتاجه من باب الخلود . وهذا الوهم وان كان بالغ السذاجة يدل على ما يجول بذهن الشاعر من الخيالات ويربط مباشرة بين عمله وبين الزمن فالشاعر لفرط احساسه بالحبوية في مظاهر الطبيعة والتغير الدائم في أشكالها ولشدة تأثره بذكر ما يمضى من الساعات والأيام ولا اتصاله الدائم بمنع الوجود وارتباطه الوثيق بعملية الخلق تراه منتبها واعيا لهذه الحركة المتصلة وهذا التغير الشامل . أنظر الى هذه القصيدة لتوماس هاردى (١٨٤٠ - ١٩٢٨) تحت عنوان :

● حضور النهاية

كيف كيف انتهى ؟

لقاؤنا البعيد عن الزحام

حيث شاعت نظرات المحبة

وانساب الضحك من الشفاه

فلما أعان الرحيل

كيف كيف انتهى ؟ !

لقد انتهى

نعم ! ذلك التحديق في جدول الماء

والشمس كالحيوان الزاحف الى المنحنى

ثم جاء أخيرا شمع القمر الجذاب

... وانتهى

لقد انتهى

بناء البيت وفرشه وزرعه

كما لو كانت ستبقى فيه أجيال

بين الضيافة والاحتفاظ والرحيل

لقد انتهى ..

لقد انتهت

تلك الرحلة في يوم من كل أسبوع

فال صديق : لسوف تكون دائما أبدا

هذه الرحلة ، سواء كان الجو جميلا أم باردا

ولكنها انتهت ..

كيف يمكن أن تنتهى

دورة النجم التى بدأت فى هدوء ورفق
بغير أن تحدث بها رجلة عنيفة
كثيرا ما قلت : ماذا سوف يقع ؟
إذا ما شارفت الختام ؟

.. حسنا ... ها هى ذى قد انتهت ..
لقد وقفت بغير دفع وفى هدوء تام
فضلت أن تكف عن اشارة النبوءات
فضجت من هذا الرئوب .
وسريعا ما انتهت ..

فهذه القصيده انما نرينا مقدار الحساسية فى نفسية الشاعر عندما
تأمل الموجودات وعندما تمنع فى النظر الى طبائع الأشياء ، والشاعر
هو ذلك الونر المشدود تكاد اهتزازاته تسجل لنا حفيف الأشجار وغد
والنسيم وسريان الماء على الرغم مما تتسم به هذه المظاهر من
رفعة ولطافة .

والزمان عمله بطيء وتأثيره بسيط على مر الأيام .. ومع ذلك
فالشاعر يقدر على التقاط صورته ويسنطيع بما وهب من مقدرة على
المشاركة الشعورية بالنسبة الى غيره من الناس والحيوانات والنباتات
وبما رزق من الاحساس بما يعاينه الغير بوصف هذا الغير شيئا
يآخيه فى الوجود ويزامله فى تمثيل المأساة وبما يملكه من قوى خارقة
تعينه على الاتصال المباشر دون أن تقف دونه حواجز التكلف فى
حياة الانسان العادى .. يستطيع الشاعر بكل هذا أن لا تمر عليه

حالة من حالات التغير على بساطتها دون أن ينتبه إليها ويدرك مغزاها ويتأثر بما تكسبه له من معاول الاعداد التي تضرب بأمشاطها في قلب الوجود ان الشاعر خالق شأنه شأن الآلهة التي تهينا الحياة * ولذلك نراه على اتصال وثيق وعلى علم دقيق بكل تطورات الصنعة في أيدي غيره ممن يبرعون * هو دائما عند نهاية الشوط حيث ينظر الى الوجود من عل فيدرك ما يخفى على العلاء والفلاسفة أنه يقفز الى ذلك السر الرهيب الذي صدر عنه الكون في غير بحث ولا نظر مادام يستطيع وهو ناظر في مرآة نفسه أن يعكس الصورة العلوية وأن ينقل بوجدانه المرهف الى صميم الكائنات ففضح ما لها من سر ويوح بها رآه هنالك من معاني الخير والشر ومن دلائل القبح والجمال *

ولكن الاحساس بالزمان لا يقتصر عند الشاعر على هذه المراقبة وتلك المراعاة من كتب وانما يتشغل في صورة أقوى وفي معنى أدق عندما يقوم الخلق الفني * فعملية الخلق في الشعر وفي غيره انما تقوم على أساس الاتصال بالزمان تبعا لما يقتضيه اخراج الفحوى من دائرة الامكان الى دائرة الوجود * فبين العدم والوجود المطلق برزخ يعبره الشاعر بأحاسيسه ومشاعره على صورة امكانيات متتالية * والتتالي كما نعرف يستلزم الوقت كيما يمضي في سلسلة لا فكاك بين أجزائها ولا فواصل بين حلقاتها * والوجود في العالم يقتضي الخضوع لعاملي الزمان والمكان * فاذا كنا نشعر بالمكان شعورا غليظا قوامه هذا الاحتكاك المتواصل بين الحواس والعالم الخارجي * * عالم الأشياء ، فان الزمان يتميز بأنه يمضي خففا رشقا بطريقة تسهل اتمام عملية الخلق دون احساس الا في نهاية الرحلة * ولذلك أقل الناس شعورا بالزمان هم الفنانون في ساعة الخلق ومع ذلك فانهم في نهاية

عليهم يشعرون شعورا قويا بالساعات الطوال التي أمضوها في التصميم والعزل • وأسرع وقت عند الفنان هو ذلك الذي يحاول أن يقوم فيه بخلق قطعة من عمله لأنه يكون في حالة استغراقه الكامل بعيدا عن أن يستشعر مقدار استطاعته للخلق وكيفية إيجاد ما يشغل نفسه به • ولو استطاع لآدرك قيمة العامل الزمني بالنسبة الى فنه ، ولكن هيهات ! فهو يكون دائما في حالة قريبة من الغيوبة وقلما ليفطن الى ما يدور حوله • وكان الواضح يقتضى منه أن يكون في منتهى الانتباه اذا قسنا درجة ارتفاع قواه العقلية في ساعة الخلق عما تكون عليه في بقية ساعات النهار أو الليل • بيد أن انصرافه عن عامل الزمان يجعله كما لو كان منقطعا عن العالم في ذلك الحين • ويأتى هنا اعتراض : كيف نقول هنا ان الشاعر ينصرف عن الزمان في ساعة الخلق مع أننا قلنا منذ لحظة يكون حينئذ في احساس بالغ بالزمان ؟ وهو اغراض وجهه بغير شك ولكننا كيما نجيب عليه نبيل الى تفسيرنا لمعنى انصراف الشاعر عن الزمن في حالة الخلق الفنى • فالواقع أن الانصراف عن الزمن هنا انما ينشأ عن الاستغراق التام الذى يستحيل ذهن الشاعر في أباته الى آلة زمنية ، فالشاعر لا ينصرف عن الزمن ولا ينساه وانما يصير عقله جزءا من تلك الأدوات التى يسخرها الزمن فتصبح هى نفسها وكأنما لا تعى شيئا يدور حولها وكأنما لا تدري ما هية ما تؤديه بالضبط شأنه في ذلك شأن أى آلة يحصى الزمن حسب دقائقها ولا تكون هى نفسها الزمن أولا تكون هى صاحبة على أو احساس بهذا الزمن • فالزمن يسخر عقل الشاعر كما يستطيع أن يطحن هذه الامكانيات المضطربة الغامضة ويحلب منها ما يذيقه ويخرجه الى حيز الوجود • وعقل الشاعر في هذه الحالة

يستأز خاصة بكوبه فد صار جزءا من عمليات الزمن أو صار فعلا أول ما بتجره فيه هو الانسياب • فجالة الخلق اذن نفرد دون الحلال النفسية العامة بكونها تصبر ذات نأثر بالغ بالزمن الى حد أن تحصيه احصاء في كل كلمة نفرزها وفي كل دورة نقوم بها وفي كل سارة تخضعها لما نخضع له نحن في حياتنا من آثار الزمان والمكان •

وهذه الحالة النفسية تتجلى بتفصيل واضح في قول ابن الرومي:

وشقيقة قالت اراه مفكرا حتى اراه من السكينة نائما
فاجبتها انى امرؤ هياما في كل واد ما أفيق هما هما
امسى واصبح للشوارد طالبا بهواجسى حول الأرابد حائما

فاذا قمنا بتحليل هذه الدلالات الفنية عرفنا مقدار ما يعاينه الشاعر ساعة الخلق • فلقد أراد الشاعر أن يصور عملية الصياغة الشعرية لدى الشاعر في ساعة الخلق الفني • ولذلك قال على لسان فتاة انها تراه مفكرا حتى ليكاد يكون لطول سكينته نائما • فهنا جمع كل العناصر التي تتكون منها نفسية الفنان في مرحلة الاعداد الفني وأعنى بها : التفكير والسكون وأخذ شكل النائم • ومن هذه العناصر تتكون مرحلة الاستغراق التي تحدثنا عنها • على أننا نلاحظ أن الشاعر في هذه الحالة يستخدم ملكة من أميز ملكات العقل ألا وهى التفكير • ومن ثم يستحيل أن يكون الا في مرحلة عقلية أو في درجة من الانتباه العقلى ، تتيح له الانصراف عن الخارج • على أن الصورة وحالة النوم كانت أدل على ما يعتر نفس الشاعر في ذلك الحين من أحاسيس ومشاعر تضطره في النهاية الى التزام السكينة • فليست السكينة هنا سكينة غفلة أو نعاس بل هى السكينة التي تهبط على وقد جمعت هذا النوع الخصب من التناقض بين حالة التفكير

عقول الفنانين حينما نزدحم بها الصور وحينما نتهياً لعملية الخلق
الفنى بما هو عقلى خالص من جانب التفكير وبما هو وهمى بحث
من جانب أحلام النوم • فالسكينة اذا فعل عقلى ممتاز يأتى من الشعور
والوعى لتلافى ما ينجم عن تصادم الخواطر وهى تمرق من اللاشعور
متضاربة متلاطمة كما لو كانت تندفق من سلالات مرتفعة الجدران
وليست من مجرد غنابات قريبة متدايية • فكلية فكر فى كلام الشاعر
انما نصب مباشرة على ما حددناه بالشعور والوعى فى العبارة
السالفة • والنوم هو تلك الحالة التى يختلط فيها الشعور باللاشعور •
أما السكينة فننجم عن تحكم الفكر فى هذه المراتب الوجدانية المختلفة
ومسكه لزم الخواطر وهى تتبعثر فى جنبات العقل •

وكلمة شفيفه هنا انما أراد بها الشاعر رأى الناس • فالناس
يرون الشعراء فى حالات لا يساؤون فيها مع الرجال العاديين • وهم
من جهة أخرى يتندرون بهذه الحالات الوجدانية التى يمرون بها
وهذه التجارب الشعورية التى يحيونها تبعاً لما فيها من عناصر
الغربة • فأراد الشاعر أن يأتى بذكر هؤلاء وأن يعرفهم أنه يعنيههم
ليطامن من فضولهم ويهدئ من رغبتهم الملحة فى معرفة ما يدور بخلد
الشعراء • بيد أن الشاعر كان ذكياً الى حد بعيد • فقد فضل
استخدام كلمة شقيقة للدلالة على الناس فنجح من جولة نواح :

أولاً من ناحية الخلق الفنى ، فالمعروف أو لعله من المتفق عليه
الآن أنه يستحيل أن يكون الفنان فى حالة الخلق أمام أحد ممن
يشاهدونه مثلما يكون منفرداً وبعيداً عن الناس • ففى حالة العزلة
تتحقق للفنان شخصيته ويقوى شعوره بالفردية ويتكامل احساسه
بالحرية أكثر مما يكون عليه مع أحد من الناس • ثم فى النهاية يشعر
بالعلو اللازم بالنسبة الى الفنان عن المجتمع البغيض الذى هو من
ألد أعداء الذاتية • ولاشك أنه من غير المستحب بالنسبة الى المصور

أن يجلس أحد النى جواره وب اشتغاله بالرسم ومزج الألوان وكذلك
 مما ينفر الشاعر منه أن يكون عمله الفنى أو خلقه مستباحا ساءه
 ميلاده • مثله فى ذلك مثل المرآة ساعة الوضع • • والشاعر لا يعمل
 الا للناس فهم الذين بهمهم أن يققوا على ما يتيح لهم فرصة الاطلاع
 على المنبع الفياض الذى يصدر عنه الشاعر فى فنه • ومن هناك كان
 الشاعر ذكبا فاختر كلمة شقيقة ليكون منها أشعار بأنها ليسب غربة
 عنه وأنه اعتاد رؤيتها فى أمثال هذه المواقف وأن ما بينهما من وشيجه
 الذى كميل بأن يرفع من بينهما الكلفة وبحقق الصلة الوجدانية
 المطيفة التى ليس من شأنها أن تزعج الاستغراق • وهذه هى الدلالة
 الثانية لنجاحه فى اختيار هذه الكلمة بالذات • فما يسبغه الشاعر على
 • حدثه هنا من صفه القرابة يقرب الصورة من ذهن المارىء تبعا
 لذلك الرباط الروحى الذى يفضى بين الأخ وأخته • كذلك هنا نوع
 من الألفة • • أعنى نوعا من العطف الذى يدفع الأخت الى سؤال أخبها
 عما عسى أن يكون شاعرا به من ارهاق أو من التعب • وتلك هى
 الدلالة الثالثة • أما الدلالة الرابعة لتوفيقه فى اختيار هذه الكلمة
 فهى أنه قد أراد أن يمهّد بها لقوله : فأجبتها فى البيت الثانى •

« فأجبتها » هنا تحوى معنى ذا قيمة كبيرة جدا بالنسبة لما
 قلنا من أن الشاعر لا يكون غافلا ساعة ينظم بل على العكس يكون
 فى درجة عالية من الانتباه • الا أن استغراقه وتخصّصه العقلى وانشغاله
 عن العالم الخارجى الى عالم الذات يفسد عليه احساسه بالزمن
 ولا يتيح له فرصة النظر فيما يحيط به • لذلك جاء الشاعر بهذه
 الكلمة كيما يقطع دابر الشك وحتى يقنّعها فى الحال بأنه يقظ واع
 متنبه لولا انصرافه فى كل واد وهيامه مع الأوزان والأنعام • فليس
 هو بالنائم كما ظنت ولا بالخامل البليد كما يبدو للرأى لأول وهلة •
 وانما هو يقظ الى آخر درجة واع الى أقصى حد ولكن - وبالألف -

في عالم آخر غير هكا العالم الذي يستشعره الناس من حولهم •
ولا ينصرف عن ذلك العالم الا « هماهما » وهذه الكلمة عبرت
تماما عما قلناه من أن الشاعر في خلقه لا يعي مقدار ما يمر من الزمن
الا في حالات متقطعة متباعدة وهي على تباعدها لا تنسيه أن يشعر في
نهايتها بهول ما يقضيه من الوقت في الاعداد النفسى لما يخلقه •
ولذلك تلاها الشاعر بكلمتين هما « أمسى وأصبح » ، فهما جاءتا
مباشرة في أثر « هماهما » حتى يريك أنه لا يعنى بهماهما أنه مجرد
الافاقة الى نفسه كل حين وحين بل وأيضا أن هذا الحين وذاك
بينه عدد من الأيام يزداد وينقص حسب قوة كل حالة • وإذا كانت
هاتان الكلمتان لهما هذه الدلالة فلهما أيضا دلالة لاحساس الشاعر
بالزمان • فهو لم يحدد بالضبط زمنا معيناً لهما في كل واد وطلبه
للشوارد ولم يحاول أن يحدد حالاته هذه بأوقات معلوم طولها ،
وانما أتى بكلمتين فيهما كل معنى المراوغة وفيهما التعبير الكامل عن
صورة التسلسل أو الانسياب التى تحدثنا عنها ، أمسى وأصبح ••
كلمتان لو قيلتا مرة واحدة لكانت لهما نفس الدلالة وعين المعنى
لو كررتا ألف مرة • ولذلك نجح الشاعر تماما في التعبير عن العنصر
الزمنى في عملية الخلق • ووصفه بأنه لا يكاد يخلص منه وأن حياته
هو بالذات لا تعدو أن تكون أمساء وأصباحا • وأن الأمساء والأصباح
يكادان لا يدعانه على الرغم من أنه لا يفيق الا هماهما • فهنا مزج
الزمن بحياته على شكل يشعرك بأنه هو نفسه قد صار مقياسا لهذا
الأمساء والأصباح وأنه أعجز من أن يدرك شيئا بينهما تبعا لاتخاذ
الهواجس وسيلة لاصطياد الشوارد وتبعا لأن هذا العامل الزمنى
هو الذى يعطيه فرصة الدوران والحومان حول الأوابد يريد
لو استطاع أن يضعها في صورها النهائية : شعرا خالصا بغير عيوب في
خلقه وبغير تشويه في مبناه •

فضلا عن هذا كله نلاحظ أمورا ثلاثة :

نلاحظ أولا روح النفاض التي كانت شائعة في البيت الأول وما سببته لنا في قراءة هذه الأبيات من فرع ومن نشوة نتيجة للاحساس من أول الأمر بالحياة ونبضاتها القوية متمثلة في صراع الفكر والخيال (النوم) • وتمثله في هذه السكينة التي لا تتسع بالهدوء والراحة وانما على العكس تسثير فيك الخصب والنماء • ذلك لأنها ليست ارتخاء ولا هي ضرب من الخمول • اذ لو كانت كذلك لما أمكن فهم التضارب بين اليقظة والنوم ولما أمكن أن تشيع في البيت هذه الحيوية التي يستشعرها القارئ من مجرد الرؤية وهذا الحماس الذي يدب فيه من أول نظرة •

ونلاحظ ثانيا أن هذا البروز من أول بيت كان كفيلا بأن يجهد ذهن القارئ وخياله لولا عاد الشاعر فلحق صورته كما لو كان نائما بصورته وهو هبامة يفيق من حين الى حين ، ثم يريك أنه لا يأتي فعلا سالبا فحسب وانما فعله موجب الى آخر درجة ذلك لأنه يطلب شيئا ولا يمكن أن يكون من يطلب شيئا في حالة من النوم أو الهيام فحسب بل لا بد له من شيء من النشاط يعينه على طلب الشوارد بما تجمع لديه من الهواجس ويعطيه في النهاية من الثورة ما يدفعه الى أن يحوم حول الأوابد • وهي أقصى مرحلة من مراحل عملية الخلق • فهنا من الناحية الثابتة ضرب من التسلسل ومن الانسجام هداً من حرارة البيت الأول ولكنه أكسبه مميزات • فجعله يبدأ في تصور مرحلة عقلية يمر بها أهل الفن حينما يقومون بخلق قطعة من تتاجهم الخاص •

ونلاحظ من جهة ثالثة أننا كنا قد قلنا بأن الزمان هو الأصل في تحويل الامكانيات المضطربة الى شعر موزون في عملية الخلق • وذلك لأن الزمان انما يتمثل في عملية العقل حينما ينشغل في أداء مهمته الفنية ، فالزمان ليس شيئا موجودا في الخارج بأي مكان ولا هو خيال

خالص • وليس كذلك نحوا من الأشباح الهائلة الضخمة التي يتوهبها
الانسان بعيدا بعيدا عن عالمنا الجزئي المحدود • وانما هو ما تحصيه
بعدد من المجموعات الحركية • وفي عملية الخلق الفني نكون بازاء
عدد من الذبذبات العصبية في الدماغ • ووفقا لهذه الذبذبات يطبق
الزمان صورته أو يظهر الزمان بنسبته على مشهد من التجارب
الحية التي يحاول أن يمر بها الوجدان البشري • وفي هذه الصورة
الشعرية المتقدمة تتبين الاحساس الفني بالزمان في البيت الأول •
ولكنه عاد فاتضح بشكل قوى في البيت الأخير • وكان تعبير الشاعر
جسيلا الى أقصى درجة حينما لم يحدد من الساعات التي يعانى فيها
تجربة الخلق بل أعطانا كلمتين في مجرد ذكرهما دلالة قوية على احساسه
بالترايط الحى • كما أعطانا حركة دائرية تنافى الانقطاع وتتسم
باللانهائية وتشعرنا بمبلغ ما في نفسه من اعتساف فكرة التسلسل الزمنى
وما في عقله من مكابدة للصعوبات التي تنجم عن عملية الخلق
في الشعر •

لا بد هنا من دراسة سيكلوجية لعملية الخلق وفكرة الزمان •

ونحن اذ نعنى الآن بإبانة الرابطة التي تصل بين كل من الزمان
والشعر عن طريق الاتفاق الشعورى واذ نحاول الكشف عن تلك
الصلة العميقة بين الاحساس وبين بعد الاحساس لا يكفى أن نرى
ذلك مجسما في عملية الخلق وحدها وانما لابد بالاضافة الى هذا من
النظر في مشكلة الوجود كما يحاول الشعر أن يتدخل فيها وأن
يكشف النقاب عنها • فالوجود زمنى أو هو متزمن بطبيعته ولا نكاد
تتقدم فيه أو نقبل عليه حتى يفاجئنا الزمان وحتى تصدمنا حقيقته
صدمة تشعرنا به • والشعر المتأفزيقي معروف في تاريخ الأدب الغربى
بصورة واضحة خاصة بعد أن ظهر في الانجليزية في مستهل هذا
القرن : ت.س اليوت ، وبعد أن ظهرت المدارس الفرنسية التي تنزع

هذا المنزع • وهو ان كان يعبر عن شئ فانما يعبر عن مأساة الوجود وعن الوجه الشاحب في الحياة • فالشعر حين يعتمد الى الوجود كيما يكشف عنه وحينما ينبج للكائن أن يهتز كيانه بتجربة العيش الزماني تراه متميزا بلون من الأسى وبضرب من الحسرة قلما يخلو منها احساس عسيق بالكون والحياة • ولو حاولنا أن نعرف السبب في هذا لكان من الضروري مقدما أن نفطن الى أن الزمن نفسه هو صاحب الأثر الأكبر في احداث كل ما يعاينه الانسان من ألوان الشقاء الوجودى • فالانسان ينسج بالبؤس وبحس بالألم نتيجة لكونه مخلوقا زمنا • والكائن الذى لا يحس بالزمن ولا تقدير عنده للزمن لا يدري ما الشقاء ؟

فاذا وجدت المصور يعمل بريسته في لوحة تصور جانبا شاحبا في الوجود فاعلم أن هذا الشحوب انما نتجم عن احساسه بالزمن • واذا شاهدت شاعرا تكاد ندمع عيناك لفرط تأثره بسا ينلوه علك فاعرف أنه وقد خلا شعره من التعبير الزماني الصريح لم يسكنه الا أن ينقله اليك بطريق غير مباشر : عن طريق الحزن والطابع الأسيان الذى يضيفه الزمان • فالشعر الوجودى يمتاز بالكشف عن الناحية المظلمة لأنها وحدها تعطى احساسا مزدوجا بالوجود الظاهر وبالزمان المنقول • انه يضطر كيما يعبر عن وجود من زمن أن يذكر الألم • ولذلك ننبه قراء الشعر ومتذوقيه للالتفات الى هذه الحقيقة وهى أنهم ليسوا في حاجة الى معرفة الأبعاد النسبية في الشعر عن طريق الذكر الزماني الصريح مادام الشاعر قادرا على أن ينقل هذه الأبعاد نفسها بالاحساس المظلم العميق • نذكر على سبيل المثال هذه الأبيات لأبى العلاء المعرى :

ففى الله فينا بالذى هو كائن فتم وضاعت حكمة الحكماء
وهل يابى الإنسان من ملك ربه فيخرج من أرض له وسما
سنستبع آثار الذين تحملوا على سافة من أعبد واماء

لقد طال في هذا الانام تعجبي فيالرواء قوبلوا بظمساء
أرامى فتشوى من أعاديه أسهمى وما صاف عنى سهمه برماء
وهل أعظم الا غصون وريقة وهل ماءها الاجنى دماء
وفد بان أن النحس ليس بفافل له عمل فى أنجم الفهماء
نهاب أمور ثم نركب هولها على عنت من صاغرين قماء

وانظر مدى شفوفية نفسك ومقدار تأزم قلبك وأنت تتلو هذه
الآيات من شعر أبى العلاء المصرى *

واللمحة الانسانية بطبيعة الحال هى التى تضى على هذه الآيات
ما فيها من ديناميكية وحياة وهى التى تولد فى قلب القارئ لها تلك
الحسرة وذلك الأسى بما تحمله من طابع مهموم *

والطابع المهموم لا يتوافر دائما فى الآيات التى تقيم التعارض
بين حالين مختلفين فى نفس الانسان وحدها وانما يوجد أيضا فى
الآيات الشعرية التى تجعلك معلقا أو التى تعبر عن شعور بالضيق
وعدم امتلاك للزماء الحسى فى وقت كان ينبغى فيه على العكس
من ذلك : التيقظ الحى والوعى الخالص * هناك شعر بارد ثقيل من
الناحية العاطفية يدل أول ما يدل على منتهى اليأس وعلى العذاب
النفسى الهابط لدرجة استحيل معها الفرحة وبنعدم عندها السرور *
مهما تكاثرت الدواعى ومهما حفلت الساعة الزمنية بألوان المطايب
والمشهيات ونخدع الانسان فى هذا الضرب من الشعر لأول وهلة
فيحسبه مولدا لنوع من التعارض ولكن الواقع غير هذا : الواقع
أنها تستند الى شعور نفسى محطم الى أقصى درجة والى انهزام أمام
الحياة بصورة تبعث على الاشفاق وتدعو الى التفكير فى أمر هذا
الوجود وما هو عليه بطريقة أقرب ما تكون الى اليأس وأشبه ما تكون
بالفقدان الذاتى * تمنع مثلا فى هذه الآيات من شعر المتنبى :

عيد ! بآية حال عدت يا عيد
 أما الأحبة فالبيداء دونهم
 لولا العلى لم تجب بى ما أجوب بها
 وكان أطيب من سيفى مضاجعة
 لم يترك الدهر من قلبى ولا كبدى
 شبيهاً تنبيهه عن ولا جيد
 يا ساقينى : أخمر فى كئوسكما
 أم فى كئوسكما هم وتسهيده
 أصخرة أنا ؟ مالى لا تحركنى
 هذى المدام ولا هذى الأغارب

فهذه حالة شعورية أسكبها المتنبي دفعة واحدة للتعبير عما قلناه
 ولا يسكن أن نفهم هذه الأبيات إلا اذا فسرنا على نحو واحد :
 هو هذا النحو الذى ذكرناه فى الكلام عن التبدل العاطفى • ولو صغت
 هذه القصيدة نثرا لكانت على هذا النحو •

« وى •• أبها العيد •• ها أنت ذا أخيرا •• ولكن بالله خبرنى :
 أى شأن هو ذلك الذى اتيتنا به وعدت إلينا حاملا إياه • أمامك أحد
 أمرين : أما أن تذكرنا بما هو ماض وبما أصبح فى ضمير الذكرى
 وربما فى جوف العدم • فليس من سبيل الى أن تفيدنا فيه ولا من خطة
 يبكىك استنفادنا بها • إذ أنه بيننا وبين هؤلاء القوم الذين كان
 الماضى يحببنا لهم ويتجاذبنا نحوهم قويا عارما مليئا بما يستع
 ويرضى •• أقول انه بيننا وبين هؤلاء الأحبة ما صنع الله من الأبعاد
 الزمانية والمكانية • ومن هنا يبطل زعمك فى أحداث الفرح الذى نمنى
 به الناس وتطمع فيه الخلق • ولكن ها أمامك هو الأمر فرجة أخرى
 تنفذ منها وتزعم لى أنك باعث فى نفسى اللذة بلقائها •• وهذا هو
 الأمر الثانى الذى يمكنك أن تحدثه فى حالى • قد تقول اننى أت
 اليك بجديد واننى مسبب لك متعة على نحو لم تعهده من قبل ، ولكن
 بالله عليك لا تقل هذا ولا تحاول هذه المحاولة ولا تثقل خاطرك
 بأحداث ذلك كله من أجلى • فانى من غير الممكن أن تفلح فى هذا :

أيها العيد .. نعد انهيئ !! فبا بقى لى من نفسى تىء ينزل به الدهر
مكروها ولا عدب أصلح أن أكون مطية الزمن ولا هدفا لسهامه بعد
أد خلصت على هذا النحو وتجردت من الحس والعاطفة * أترى
أذن أى انسان صرب والى أى حال انحدرت .. لا فرق بينى وبين
الميت الفاقد لوعيه .. ولو كنت أملك ذرة من حياة لكان الزمن قادرا
— رعر الذى لا يدع انسانا — على أن يصيبنى بشيء .. حتى الهم
لا ينزل بساحتى ولم أعد أقوى على تجريه * ولذلك امتلأت بالنسك
وسا يحط بى من المع وفيما أعيتته من لحظات السرور والانبساط *
هذه الحسرة التى تقدم لى فى الكئوس بدأب أشبك فى أنها خسر .
والا فلائى شيء صنعت أن لم يكن لابعاد الهم ولبعث المسرة أو على
اليفل اندفع الاحساس بالحياة * ومع هذا فلا أكاد أشربها حتى أحس
بأنها ود أعدب لم على نحو يحرمنى الانبساط والمتعة * أنسى لم أعد
أملك زمام نفسى ولم يبق لى منها ما أستطيع بحته على نحو من
الأنحاء أو التفتيش فيه من أجل النظر والتأمل والحكم عليها * نفسى
لبس ملكى ولا أقوى على النظر فى أمرها والبحث فى حالها فلا أنظر
ما سأن الأنبياء الخارجية ولا أبحث ما اذا كانت هى السبب فيما يحصل
لى من الهبوط والسأم * أغلب ظنى أنلا لا شأن لها فى الأمر مادام
عبرى بتربها فتره ومادام سواى يستمتع بها فتفرحه * أن العيب
فى ذات نفسى .. وقد حدث وتولد فى صدرى بعد كل هذه المعاناة
الطويلة وعقب هذه المناعب الكثيرة .. لقد فقدت الوعى وصرت
كالصخرة فلا نفلح الخمر فى شفائى ولا تنجح فى ارضائى المسرات
ولا يخرج بى اغناء عن هذا الحال *

أرأيت اذا أيها العيد : أنه من المستحيل على أن أتحرك الفرح
أو حتى أن يصيبنى السوء ولو احتلت على ذلك بما نسلك من
الذكرى أو الأمل * ولعلك بمجيبك قد ظننت أنك ستقوى على اسعادى

وأناك ستعوضني بما ينقصني من لدن العرب من الأحبة ولكن هيهات !
 بل على العكس اننى كنت أتنسى أن تكون بعيدا عنى بعيدا وأن يعود
 بى الزمن القهقرى الى تلك الفترة بعينها حيث كان الأحبة قرييين وحيث
 كان الدهر موانبا • أما قربك فقد أفسد على كل شىء ولو كنت بقيت
 كما كنت حينئذ بعيدا فى ضمير الغيب لانزال لاستمرت الحياة
 ولاستسكنت بالحب ولاستعذبت اللذة • فليت دونك ييدا دونها ييدا
 أيها العيد • • ليت بينى وبينك من الزمن ما أمضيته عقب بعادى
 عن الأحبة وفراقى لهم • • فلا نحسب أنك جئت لتفرح القلب ولتبهج
 النفس كما يعتقد فيك الناس على الأقل بالنسبة الى • • فأنا انسان
 معب مكدود ام أرض بالقليل ولم أقنصر على الجانب المستع فى الحياة
 ولا كنت كغيرى من الناس باحثا عن النساء منتقيا من بينهن الصواب
 الجيلات • بل بقيت طيلة أيامى أنسد مثلا أعلى وأعانى فى سبيله
 ما أعانى • • كنت أتجشم الصعوبات وأركب الهول وأخطو حجب
 لا يمكن أن يخطو انسان • • كنت أسعى حثيثا وأجاهد النفس من
 أجل الحصول على أمل مرجو • • ولكم حرمت نفسى من متع يطلبها
 الناس كلهم ويمضون اليالى فى التروى منها وكم حرمت القلب من
 نعمة الراحة ومن جمال الهدوء • • ومع هذا فهذه هى نتيجة هذا كله :
 اخفاق شامل ، وانهزام مطلق لا تجدى معه بارقة من أمل ولا ومضة
 من رجاء • أنت يا عيد الخسر • • تأنى فلا تطفئ لظى ولا تمحو
 شقاء • •

ونحن ننبه لأمرين : أولهما ملاحظة ما فى نفسية المتنبي من سوء
 ظن بالخير وبالساقى الذى يقدم اليه الخير • وتكررت هذه الملامح
 اليائسة فى شعره كثيرا منذ أول حياته الشعرية • وثانيهما أن شراحا
 كثيرين قد حاولوا تفسير معانى هذه الأبيات بصورة مجزأة وبصورة
 ساذجة فى نفس الوقت فلم يستطيعوا أن يقدموا لنا - لهذه الحال

العاطفية - سوى شرحا واهيا يكاد يكون أقرب الى تخبيلات الأطفال
منه الى التجربة الحبة العسبة التى ينتهى اليها شاعر يتعمق معنى
الوجود بأحاسيسه وبستبقى خلاصة الحياة فى تجاربه •

وندع هذا لنعود الى ما كنا نقرره بشأن هذه التجربة أو هذه
الحالة النفسية التى هى أشبه بالتبدل منها بأى سىء آخر • فنقول اننا
نلاحظ أنفسنا مع الشاعر لا تكاد تجد خلاصا من البرود الثقيل الذى
يطبعه عليها بهوده وخموده • والطابع المهموم هنا فى هذا الشعر
قد تميز بجانب واحد لا يبعث على التمزق والانقسام النفسى • ومع
هذا فالأثر الذى يتركه لا يقل عنفا ولا ينقص حيوية عن الشعر
ذى الاتجاه المزدوج • وقد يبدو هنا كثير من « خيبة الأمل » أى
التقاء الأضداد ، ولكنها ليست السمة الأصلية أو الغالبة على هذا
الشعر بل يغلب عليه الهم والبرود والاستقصاء • وبذلك ترى نفسك
كما لو كنت قد غدوت فى صحراء جرداء أو تعلقت فى أجواز الفضاء
حين لا نجاة ولا شفاء •

وقد تتساءل بعد هذا عن الصلة بين هذا كله وبين الوجود
وبين الزمان وبين ما سميناه بالهم الشعورى • ولكن بقليل من النظر
سنعرف أن ذلك كله يكون حلقة شديدة التماسك قوية الترابط
محكمة الانفعال • فالشاعر الميتافيزيقى أى الذى يحاول النظر والتأمل
فى طبيعة الوجود ، لا يقوى على الافصاح عن عامل الزمن بطبيعة
القصور فى الأداة أو بطبيعة المجال الذى لا يسمح بذكره صريحا
خشية افساد الجمال الفنى فى التعبير • ولذلك تراه يتحايل • فهو
يعرف بطبيعة الحال أن الزمن ليس مجرد الانسياب الآلى الدقيق الذى
نحسبه بالساعات والدقائق وانما هناك زمن نفسى لا يتقيد بالعلامات
الزمنية ولا ينحصر فى دائرة المقياس الآلى بل ينساح فى غير ارتباط

أو توقف عند أشياء محددة وهذا الزمن الشعوري أو العاطفى عبر
عنه العقاد بقوله :

لحظة نرفع عمرك حقباً متصلات
رب عمر طال بالرافعة لا بالسنوات
كالسموات تراها في شبك الحلقات
رب آباد تجلت من كوى مختلفات
وقطيراب زمان ملأت كأس حياة

« فطبيعة الزمن تختلف حسب الأشياء التى تدخل فى اعتبارنا •
والزمن الذى نشاهده فى الطبيعة ولا وجود له • انه مجرد أسلوب
لكينونة الأشياء • (ص ١٥١ الانسان ذلك المجهول لألكسيس كارل
طبعة ، باريس ١٩٤٨) • هكذا يقول ألكسيس كارل فى كتابه عن
الانسان ذلك المجهول ويعود ليقول فى صراحة ووضوح : « ان الزمن
الداخل لا يمكن أن تتوقف قيمته على وحدات من الزمن النسبى
بطريقة مرضية • فانا نعبّر عنه بالأيام والسنوات لأن هذه الوحدات
تنطبق وتتفق مع مقياس الأحداث الأرضية • بيد أن مثل هذه الطريقة
لا تعطينا أى بيان عن ايقاع العمليات الداخلية التى هى عبارة عن
الزمن الذى ينطوى عليه كل منها ••• » (ص ١٥١ - ١٥٢ نفس
المرجع)

وهذه الحقيقة يلمسها كل من لاحظ الفرق بين مرور الوقت فى
بعض الحالات وبين مروره فى بعضها الآخر • سل الملائم كم تساوى
هذه الدقائق القصيرة التى يقضيها على الحلبة •• سل العاشق الى
أى حد يستشعر طول الفترة التى تمر به وهو الى جوار عشيقته ••
سل الشاعر الموهوب كيف تضيع الساعات الطوال وهو جالس الى
مكتبه ينظم القريض •• سل الموظف فى محل عمله عن مدى انتظاره

للفراغ من المهمة التي نناط به * * سل هؤلاء وسل غيرهم تعرف ما هو
مقدر الزمن بالمعنى الصحيح *

والشاعر الفنان يريد أن ينقل اليك عن نظمه تعبيراً ذا زمانية
ليستقصى به مدى الوجود في سرحه أمام نظره أو في انعكاسه على
مرآة نفسه * فيلعب على عواطفك بهذه الحالات التي تعبر عن الزمن
بمير ذكر لازم والتي تكشف عن البعد دون تحديد للبعد * ولما كان
أثوى ما يكون أنرا وأوضح ما يكون ظهوراً في حالات الألم والهم
والضيق أو قل لما كان عامل الزمن لا يكاد يرتفع على مسرح حياتك
إلا في الساعات التي تحلو فيها لنفسك والتي يثقل التلق الروحي
فيها كاهلك وحنسها يعلو جيبك أثر النكد والأسى * فان أغلب
السعراء قد ذهبوا يعملون أقلامهم في هذا الجانب ليجمعوا في أشعارهم
بين سمات الوجوه وبين طابع الزمانية * فظاهرة الهم في الظاهرة
الوحيدة التي يمكنها أن تكشف لك عن عمق الوجود وعن طول
الزمان :

وليس الاحساس بالزمن في الشعر من قبيل الاحساس الواقعي
وانما هو استكمال للجانب الانساني في القصيدة * فالنفس الانسانية
وحاصة في دائرة القراءة والاستمتاع الشعري أبعد ما تكون عن روح
الحياة البومبة وأقرب ما تكون الى الرمز والخيال * فهي من تم تريد
أن تحس بالترايط الزمني في الاحساس ما دام بعوزه الترايط المنطقي
بحكم الصناعة * والزمن كما يقول برجسون هو نسيج الحياة
النفسية * وبالتالي لا يمكن أن تكون الحياة النفسية كاملة الاستواء
أو بارزة الملامح ما لم يكن الزمان متمماً لدوره فيها أو داخلاً في
تكوينها *

فالزمن اذا دخل الشعر لا يكون الاحساس عن طريق التحديد
الكسي أو بواسطة ذكر الطول والقصر بل يكون بمقدار الكشافة

أو اللطافة النى تحدثها الفصيده فى النفس وبمقدار النفوفية النى
 ينركها التأثير الفنى عن طريق عاملى التد والجذب : ولهذا لا يسكن
 أن يتخذ التعبير الزمنى صورة واحدة ولا يسكن أن يقتصر على
 ضرب واحد من صروب التأثير أو أن يكون دائما على ونيرة واحدة .
 فقد يسعرك الشاعن بالرمز بتصوير الجفاف الذى يلقاه فى حبانة
 والحلقة التى نكتنف كبانة والنفسوب الذى بصادفه فى طريقه .
 والزمن الذى أعنيه بطبيعة الحال هو الزمن الشعورى . الزمن العاطفى
 الذى لا تجدى فى قياسه الآلات ولا تصلح لضبطه الأفلاك . ولو قرأت
 قصيدة حافظ ابراهيم تحت عنوان « وداع الشباب » لعرفت الى أى
 حد يمكن أن تهفو نفس الانسان وأن تخف روحه وأن يشيع فى
 جوانبه الحزن تحت تأثير هذا النوع من الشعر وعند التعبير عن
 أمثال الاحساسات القيمة بحق . والقصيدة قيلت عندما مر الشاعر
 عقب مرور وقت طويل ، بيت كان يقطنه أيام الشباب وسط بقاع
 مزروعة فى ضاحية من ضواحي القاهرة .

وهذا الطراز من الشعر ينم عن انسانية دفينة ويعطى تعبيراً
 لشعور الضيعة الذى تلقاه فى كل منحى من مناحى الحياة وفى كل
 زاوية من زوايا الوجود . أن وجه العيش كالحزين عند الانسان الذى
 يحس بالخطر يهدد كيانه من حين الى حين . ترى الانسان يتساءل
 دائما : أى جمال فى هذا الوجود الذى من أهم خصائصه الزوال
 وأى لذة فى عيش لا يعرف معنى الدوام والى أين تمضى بنا الحياة ؟
 أيها الغارق فى كأس من الخمر أو بين حشد من النساء ماذا تقتنى
 وكيف تفسر المصير ؟ أيها العالم الأشيب : خبرنى كيف يمكن أن تكون
 لهذه الحياة قيمة ما دمنا على هذا النحو نأتى لبروح غيرنا ونجتمع
 ليفترق سوانا . يا من تنشد الخلود فى الفن أو الشعر أو الأدب
 يا من تريد أن تبقى لنفسك ذكرا وتحتفظ لشخصك بديمومة بين

الناس : ما قيمة هؤلاء الناس وأى فائدة تجنيها من تردد اسمك وأنت حفنة من تراب ؟ وحتى لو ضمت بقاءك على هذا النحو فما قيمة هذا كله بالنسبة الى تاريخ الكون الذى لا يستطيع أن يقطع بشبانه وبقائه أى أحد ، ان هؤلاء الذين تطمع فى الخلود بذكرهم لا يمكن أن يضمنوا لك شيئا مهما تكاثروا لأنهم أنفسهم من أبناء الموت ..
وقديما قال النواسى :

**يا ناظرا فى الدين ما الأمر لا قدر صح ولا جبر
ما صح عندى من جميع الذى تذكر الا الموت والقبر**

شعور فقدان وسط الوجود وشعور الوقوع بين فكى تتين الزمان الهائل هو الذى يدفع بالشاعر الى الاتجاه للموت كيما يأخذ منه معانى حسرته ومشاعر ضيعته . ان الشاعر الذى يتعمق معنى الوجود الى أكبر حد مستطاع والذى يمر بالتجارب الانسانية العميقة لا يستطيع أن يقف مكتوف الأيدي أمام هذه الظاهرة .. ظاهرة الموت . لا بد أن يستوحىها دائما وأن تكون موضع عنايته ومحل اهتمامه وشاغل باله حتى يشتق منها كل رمزية ممكنة لاستشارة كوامن الشجن واحداث الخوف والذعر اللازمين بالنسبة لمثل هذه المأسى التى تتكرر أمام أعيننا فى حياة كل يوم . وإدخال عنصر القلق بتأثير الإحساس الغامض الذى يقع من كثرة التفكير فى المأساة الكبرى :
مأساة المصير ، ولعلك قرأت هذه الآيات الثلاثة الأبي الطيب :

**وقد فارق الناس الأحبة قلبنا وأعياء دواء الموت كل طبيب
سبقتنا الى الدنيا ، فلو عاش أهلها منعنا بها من جيئة وذهوب
تملكها الآتى تملك سالب وفارقها الماضى فراق سلب**

وعلمت منها أن موضوع الحدث فى الشعر ليس جديدا كما يزعم بعض النقاد ولا هو مصاحب للحركات الأدبية الحديثة التى يشيع فيها

المرض والتي هي نتيجة لما يلقاه الشباب في العصر .. وانما اقترن الشعور بالموت بكل أحاسيس الشعراء دائما حينما تدفعها الأصوات الى الانطواء على نفوسهم وحينما تمر بهم التجارب العنيفة التي تهز كيانهم هذا وتجعلهم يفتنون لمقدار ما في الكون من ألم وما في النهاية من مرارة وما في المصير من غسوس وظلام .

والزمن الفيزيائي هو وليد حركات تحدث في النطاق الكوني . والتغير الذي نراه في المظاهر الحيوية العامة انما ينجم عنه الزمن وتنتج عنه الديمومة . ولا يمكن أن يكون الزمن هو الأصل في حدوث ما نراه من الحركات والتغيرات التي تتتاب الموجدات . وكذلك الأمر تماما في عالم النفس : ليس الزمن هو الأصل في وقوع سلسلة التأمّلات أو الحالات التي تعرض للنفس وانما على العكس من هذا يحدث العد الزمني أو الشعور الزمني نتيجة للوقوع تحت تأثير جملة من الأحاسيس النفسية الجياشة التي بحركتها الرائجة ، وبفعلها المستمر يحصل عند الكائن ما نسميه في علم النفس بالنسيج الزماني . ومن ثم يصدق حكمنا على الشعر من أن عنصر الزمن فيه لا يتبدى الا تحت تأثير العواطف المعروضة والمشاعر المحتواة . فهذه هي التي تدخل عنصر الزمن بمعناه الشعوري الممتاز في الشعر على العموم . وهي التي تؤيد الطبيعة الأصيلة لعملية الصياغة بوجهيها الشعري والشعوري للكلمات المنظومة .

صناعة الشعر

انا لا اكره من انازل ، ولا احب من ادعى

(بينس)

(م ١٠ - الحبال الحركي)

● صناعة الشعر

تعلو أصوات الكتاب والنقاد في تأييد نظراتهم حتى ليحسب القارئ من هول ما يراه أن كل باب في الشعر والأدب محل للشك وموضع للريبة ، وتعلو أصواتهم مرة أخرى لتقدير الحقائق المتصلة بمذاهبهم ونزكبة أبصارهم الى حد أن أقوالهم تبدو في أعين القارئ ثابتة * وأن كلامهم يغدو جديرا بالايان العميق * ويظل الحال بهذه الصورة دون أن تستفيد الآداب شيئا يستحق الذكر طالما خلا كلام هؤلاء وفهم هؤلاء من التأييد المنطقي ومن الأساس النظري وطالما كانت موجات الرأي سلسلة من الهمسات الحائرة واللففات العابرة * وأود أن يرتد الكاتب أو القارئ الى نفسه قليلا ليتبين حقائق الأشياء وليناقش نفسه قبل أن يقدم على مناقشة سواه * وأجمل شيء في المسائل التي تتطلب غيرة وتعصبا هو أن يسائل المرء نفسه من حين الى حين عن مدى صحة الحقائق التي صار يطمئن اليها ويعول عليها * وذلك لكي يماشى تطوره العقلي والروحي في غير تصلب ولكي يجارى تكوينه الزمني في غير عناد *

وقد قلت في بحث « بودلير وفن الشعر » الذي سبق وروده في هذه الرسالة أن الأساس الوضعي الذي يرتكن اليه النقد الأدبي عند كتاب الغرب يقوم على أمرين : نظرية في الجمال ونظرية في الخيال * وحاولت في شتى المناسبات أن أخرج بفكرة واضحة عن الأعمال

النقدية عندنا لألتبس من ورائها أساسا نظريا يستكمل به بناؤها وتم بل أركانها ، فلم أتمكن من ذلك وكنت أرد عن ذلك ردا عني في كل مرة . وتعجبت من ذلك خاصة وأنى لم أقرأ لناقد غربي كلاما متصلا بالشعر والأدب والفن الا وجدته في عمله هذا شبيها بالبناء الذي نضيف في كل مرة حجرا جديدا الى بنائه .

وهاك مشكلة من المشاكل التي تعرض لكل ناقد والتي يصعب على ناقد أن يستغل بهذه الصناعة دون أن يتعرض لها . مشكلة شغلت العقول والأذهان واستولت على الأرواح والمدارك زما ليس بالقصير ، مشكلة تحدث في كل عصر وناقشها المفكرون من كل جيل وتحدث عنها الأدباء ابان كل حضارة . هل هذا الشعر . هل هذا الفن الجميل الذي يتغنى به الشعراء - قدماء ومحدثين - نائى عن صناعة أم ناتج عن طبيعة ؟ هل هذا العمل الأدبي الذي يتغنى به الشاعر على أغصان الحياة نعم فطرى يخرج في غير تكلف أو احتفال أم أنه لحن مصنوع يصدر عن رغبة واهتمام واردة ؟ .

وقد يبدو لأول وهلة أن الكلام في هذا الموضوع غير مجد وأن طريقه لا يعود بفائدة . ولكننى أصبحت أحس بخطورة هذا الموضوع منذ زمن بعيد وأتمنى أن أجد مناسبة لتناوله حتى أدفع شرا مستطيرا يوشك أن يؤدى بالأدب . ذلك أن بعض النقاد قد اتخذ من كلمتى الصناعة والطبيعة أساسا لتقسيم العصور الأدبية ، ولم يكتف بذلك بل أثر أن يجعل الصناعة دالة على الانحطاط وقلة الشأن وأن يجعل كلمة الطبيعة قرينة للازدهار والقوة . وأخذ يمر بمقياسه ذاك على عصور الأدب العربى قديمها وحديثها حتى جعل عاليها سافلها ، وحتى أتى على عناصر الجمال برمتها زاعما أنها تبعث على الضحك ! كذلك نلاحظ أنه قد وقر في أزهار الكثيرين - حتى الشعراء أنفسهم - أن محاولة الأقدام على انشاء عمل فنى وصياغته

وبجويده وأتقانه لا تليق بسقامه وأنه لابد مفطور على إبراز هذا العمل في هدوء وبدون تكلف وفي غير اجهاد !

من الجائز ولاشك أن يصدر الشعر أو النثر عن صاحبه صدورا تلقائيا وأن يخرج الأديب عمله شفاها وأن يرنجله ارتجالا ، وقد شاهدت بنفسى أعمالا شعرية غريبة يقوم بها الشعراء العرب في بادية سيناء • وحضر مساجلاتهم التي تدل على مقدرة غريبة في باطن الساعر لبطور عمله بالبدايه وفي غير استعداد • رأيت أشياء من هذا القبيل تكفى لاقناع اشد المنكرين بوجود ملكة عجيبة في باطن الشادر تجعله بأثى بالكلام الموزون في غير مناسبة وكأنه من كتاب مفتوح • فالساعر يستع بسدرة فائقة من هذا القبيل ولديه من المران ما بكفى لأن ينظم لك أباانا عنربن وأربعين دون نلجلج أو نلعم و دون تحضير أو أعداد • ولكننى مع هذا كله أوقن في قرارة نفسى بأن الشعر وليد صناعة فنية وأن العمل الأدبى لابد وأن يخضع لعمليات شعورية ولعمليات عقلية وعمليات أدائية حتى يستحق أن يطلق عليه اسم العمل الفنى • بل أستطيع أن أذهب الى عكس ما يقوله الناس من أن العمل الأدبى المستاز بأثى عن طبيعة • فأصرح بأن أى نوع من أنواع الفن والأدب لا بوصف بالامتياز الا عندما يخضع لصناعة فنية معينة وتجرى عليه قواعد الصياغة •

وبذلك أتخذ من التكليف والعمق دليلا على الامتياز والجوده وأعدهما مبررا كافيا لرفع وتفضيل عمل أدبى على سواه •

أما ما يقال من أن أدبا ما هو من نتاج العقل وأن لونا آخر هو من نتاج السعور فليس له أى سند من فكر أو واقع • لأن الأديب ينتج عمله بغير أن تكون الملكة في ذهنه غلبة على سواها ، وإذا أخرج فنا فانسا يخرج به بكيانه كله • بعقله وروحه ووجدانه • بسعوره ،

وفكره وعاطفته ، بلحيه ودمه وعظامه * فالعمل الأدبي الناتج ،
هو مزيج من عاطفة وعقل وخليط من شعور وفكر * وهو بعد هذا
كله - أو قبل هذا كله - تركيب مائل من عظام وروح *

ولهذا يصعب القول - ولعله مستحيل - بأن الذوق شيء والفهم
شيء آخر .. فهما في الحقيقة عملية واحدة ، بحيث يمكن أن أتذوق
قصيدة بالعقل وأن أفهم قصيدة بشعوري * وخذ لذلك مثلاً .. من
دا يمكنه أن يقيم تفرقة ظاهرة بين العمل والشعور أو بين الذوق والفهم
عندما يقرأ ساعراً مثل شكسبير أو ابن الرومي ، وعندما يتطلع في
سجلات جان أبوي أو برناردشو * هنالك في قسم الآداب الرفيعة
يستحيل على الإنسان أن يجد نفسه مقسماً بين نوازع ودوافع شتى *
وقلنا يعتمد على ملكة واحدة من ملكاته البشرية لتقدير الأعمال الفنية
ومعرفة قيمتها الصحيحة ، والشيء الذي أقطع به هو أن تقديري لعمل
أدبي لا يبدأ في الهبوط إلا عندما أجد نفسي مضطراً إلا الاستغناء عن
قوة من قوى الروحانية وملكة من ملكات ذاتي أثناء تسعني فيه
وقراءتي له *

وستطيع أن تأخذ لذلك مثلاً من أشعار الشعراء لترى مصداق
هذه التجربة الفنية * فشتان بين أبيات تستثير فيك معاني الطرب
وتلهب فيك وقدة الشعور وتؤلب عليك دواعي الفكر ، وأبيات
لا تعدو أن تحرك شجناً أو تهيج عاطفة ، خذ مثلاً أبيات بشار المشهورة
في ربابة جاريته :

ربابة رببة البيت تصيب الخل في الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

ثم تمنع بعد ذلك في أبياته التي يقول فيها :

دعني أصب من متعة قبل راقدة تكاد لها نفسي الشفيق تزول
واني لأتني الأمر أعرف غبه مراراً ، وحلمي في الرجال أصيل

ولما رأيت الدار وحشا بها المها ترود ، وخيطان النعام تجول
ذكرت بها عيشا وقلت لصاحبى كأن لم يكن ما كان ، حين يزول
بدا لى أن الدهر يقدح فى الصفا وأن بقائى ، حين شبت ، قليل
أقول لقلبى وهو يرنو الى الصبا قلام التصايبى والحوادث غول
لعلك ترجو أن تعيش مخلدا أبى ذلك شبان لنا وكهول

فأول نظره الى الأبيات الأولى والأبيات الثانية من شأنها أن
كتشف لك حقيقة الاحساس الذى يشتمل على نفسية القارئ ساءه
اطلاعه على أثر فنى • ويبدو واضحا أن مقدار ما يعتمد عليه القارئ
من قوى داتبة لفهم الأبيات الأولى وتذوقها ليس هو نفسه الذى
بعول عليه بازاء الأبيات الثانية • فها هنا فى الأبيات الأخيرة يجد
عاطفا ونجد فكرا ونجد نغما أسيانا وحيرة روح • وإذا شئت أن
تنظر اليها بمقياس القائلين بالذوق أو بالفهم ، بالذهن أو بالعاطفة .
بالعقل أو بالشعور ، فتبين من أنك لن تصل الى شئ ذى قيمة ،
وأنت ستظل جائرا بهذه التقسيمات التى لا تصلح لتقويم أثر فنى
الا من وجهة النظر البسيطة الساذجة •

وأقدم بعد هذا على الآثار الشعرية المشهورة وانظر كم تحتاج
من المعارف والملكات كيما نزنها الوزن الصحيح وتقديرها حق قدرها •
ونساءل معى عما يصير اليه شاعر كأبى العلاء أو المتنبى أو بول فاليرى
أو العقاد أو كولريدج أو اليوت اذا أقبلنا على دراسته بالعاطفة على
الخيال — فضلا عن الفكر — أن يتصور اخضاع أمثال هؤلاء
الشعراء لقاعدة بعينها ووزنهم حسب ميزان خاص وتقديرهم تبعا
لوجهة نظر بالذات •

وليست المسألة — كما قد يبدو من المثالين السابقين — مسألة
مجال تنصب فيه القصيدة أو معنى تدور حوله أو غرض تذايع من أحله •
نعم ليست المسألة مسألة موضوعات وأبواب يتناولها الشاعر دون

سواها ويطرقها دون غيرها • فس السهل جدا أن نلّس عناصر الفكر
في أبسط الأغراض وأرفعها عند الشاعر الذي يوزع نفسه بين عقل
وعاطفة أولا يدعى - بمعنى أصح - أنه من أنصار العقل أو أنصار
العاطفة ، وقد يتناول الشاعر أبسط الأغراض وأقربها الى عقول
الناس وأفهامهم . ولا يفصر مع ذلك في الموازنة بين ملكاته وفي إيجاد
التناسق بين فواه عندما تتبدى في تعبيره الفنى • ها هنا مثلاً قصيدة
عابرة تحت عنوان « امرأة » لهينى الشاعر الألماني :

لقد أحب كل منهما الآخر حبا يفوق التصور

كانت بغير عمل منتظم • أما هو فلص •

عندما كان يخدع الجمهور بالأغبيه •

تقلبت في فراشها • وضحكت بصوت عال •

ثم ذهب اليوم بلهوه ومتعته •

وفي الليل رفدت فوق صدره !

وعندما ساقوه الى السجن أكدت

أن هذه هى أروع النكات ، وضحكت بصوت عال •

وبعث اليها خطابا يقول : « آه تعالى

اننى أرنو اليك فى النهار والليل •

وأبكى من أجلك اذ خبا إقلبي •

فهزت رأسها • وضحكت بصوت عال •

فى السادسة صباحا شفقوه عاليا •

وفى السابعة كان يرقد فى القبر العميق •

ولم تهفص عليه أكثر من ساعة في أكفانه •
حتى احتسست النبيذ الأحمر •• وضحكت بصوت عال •

يتعذر عليك تذوقها بالعاطفة وحدها ويصعب عليك فهمها بالعقل وحده • وعليك أن تواجهها مواجهة دائبة باذلا جهودك بأكملها كيما تقف على جمالها المعنوي وتدرك روحها وتعرف مدى براعة الشاعر في صياغتها وسبكها •

يبقى بعد هذا أن نشير الى مدى خطورة هذه الآراء التي يذيعها بعض النقاد فيما يتعلق بالعمل الفني ، فهم يصنعون مقابلات لا معنى لها في صناعة الشعر الا من حيث يخيل اليهم أنهم وحدهم أصحاب السلطان في دولة الأدب • فكلمة الصناعة والتكلف انسا وضعوها خصيصا لتخويف الشاعر المسكين وليشعروه دائما بأنه تحت رحمة مقالاتهم في التأييد أو الانتقاص من حيث يدري ولا بدري • وكلمة الذوق والعاطفة وكلمة الفهم والذهن لا محل لها في الصناعة الشعرية الفنية طالما دخلت في حدود التعريف الخاص بالأدب البحث • والناقد هو الرجل الأمين الذي استطاع أن يتزود بأكبر طاقة ممكنة وأن يعد ملكاته اعدادا يؤهله لأن يتذوق ويفهم ويتسعر في وقت واحد • ومن الملاحظ - ولعله ليس مصادفة - أن عباقرة العالم جميعا ، ولو لم يكن الأدب صناعتهم الخاصة ، وقد اشتركوا في النقد الأدبي وأثر عنهم كلام كثير في هذا المضمار • والقراء يذكرون ولاشك كتاب الناقد المعروف الأستاذ لاسل ابر كرومبى •• ذلك الكتاب الذي ترجمته ونشرته لجنة التأليف القديسة والذي يكاد يتعرض - في أغلب صفحاته - لنظريات أرسطو عن الشعر • فأرسطو وشوبنهاور ونييتشة كلهم مفكر وكلهم - مع

ذلك -- قد اشترك في النقد الأدبي ، وخلف نراثا خالدا في وزن الأعمال الفنية وتقديرها •

ومن ذلك يتبدى لنا أولا أن الاعتذار بالعاطفية لدى الشعراء لا يمنع من لوم الابتذال والتفاهة والرقّة المفرطة ، ولا يحول دون مؤاخذه أولئك الذين تغلب عليهم موجة الطراوة • بحجة أنهم يحاولون ارضاء الذوق وحده • كذلك لا معنى - نائيا - للخوف من دعوى الصنعة والتكلف • • فهي دعوى مشرفة ، بل ولعلها أدعى الى الزهو والافتخار طالما كانت تعنى جهدا مبذولا وعناية معطاة وموقف بودلير من نقد الأدب هو أصدق تأييد لهذا الاتجاه • ومن جهة نالشة أريد أن ينفض بعض الناس ما علق بأذهانهم من الاوهام فيما يتعلق بالأدب وصناعة الشعر ، فانهم موغلون بذلك في اتجاهات لبس لها سند من رأى أو من نظر ، وأشد ما يحتاجون اليه في هذه الآونة هو التبصر في نتائج ما يذهبون في تأييده أو في انكاره • ومسئولية الناقد انما تظهر كلما انحرفت الأفهام في تقديرها الى هذا الحد أو ما يشابهه •

أبعاد الشعر

● أبعاد الشعر

لم تعد كلمة الأبعاد غريبة على الأذهان بعد أن أصبحت موضوع الأحاديث العادية في الرياضيات والعلوم * ولكنها لم تأخذ شكلا أدبيا لائقا ، ولم تستطع الوصول حتى اليوم الى عقليات الأدب على الرغم من وضوحها تماما بالنسبة الى فنون الأدب الخاصة * ولعل دورها في فن الشعر سيكون أوضح بكثير من دورها في فباس الأشياء وتقدير الأجسام * واذا قلت فنا ، فانما أريد بذلك أن أحدد لونا أدبيا معيناً * * لونا من الأدب لا يبغي دراسة ولا يحقق موضوعا تاريخيا ولا يضع أصولا لمذهب نقدي * فالفن الأدبي شيء صناعي خالص يبنى فيه الأديب كل عناصره دون الاستعانة بمقومات خارجية ، ويسير فيه الخلق اللغزي الى جانب الخلق المعنوي دون أسبقية واحد منهما على الآخرة * وفي هذه الحالة يكون معنى الكلام مخلوقا شأنه شأن الألفاظ المنتقاة ، ولا يشير في جملته - وهذا هو المهم - الى حقيقة خارجية * وليس من الضروري أن تصدر الفنون الأدبية جميعها عن خيالات ، ولكن من الضروري أن تحاول الاعلان غير المباشر عن حقائق الحياة اذا استهدفت التعبير الواقعي * * والا كان قولنا : الجديد يتمدد بالحرارة ، وكل انسان فان ، والحلم سيد الأخلاق * * كان هذا كله مما يدخل في نطاق الأدب وفي حدود الأعمال الفنية * فاذا سلمنا بهذه المقدمة البسيطة وأردنا أن نوجد

حلا للمشكلة أو مقياس نقيس اليه أعمالنا ، فلا مندوحة عن استعمال نظرية الأبعاد في الأدب حتى تتبين الفن الخالص من سواه ، وحتى نأخذ بموازين أقرب الى الدقة عند وزننا لأعمال الأدباء .

ونظرية الأبعاد هذه ليست شيئا غريبا الى الحد الذي قد يتصوره البعض . . فما هي الا مجرد تنظيم لفكرة قديمة عرفها النقاد القدماء ، واهتم بها خصوصا مفسروا القرآن المجيد . واذا بدأنا في تقريرها وجب أن نشير قبل كل شيء الى طبيعة الأدب . فالأدب تعبير . . في الشعر أو في النثر ، لا يجوز أن يطلق على فنون الأدب أكثر من أنها تعبير . . وكلمة تعبير هذه من الكلمات والواضحة المغنية بذاتها . . فالتعبير هو أداء معنى من المعاني في كلمات . وتكمن مشاكل التعبير في تلك الصلة الخفية بين الكلمات والمعاني . فنجاح الأدب أو فشله انما يتوقفان على تلك الصلة ، وموضوع كلامنا هنا هو هذه الصلة القائمة بين المعاني الأدبية وبين الألفاظ الدالة عليها . أو بعبارة أخرى نريد أن ننظر الآن في هذه المسافة الطويلة (أو في تلك الأبعاد الحاصلة) التي تفصل الكلمة عن معناها ، وأن نعرف دورها في تقويم الآثار الفنية .

أقولها الآن في صراحة تامة : ان فن الأديب يتركز في هذا البعد الملموس بين المعنى وبين الألفاظ التي تؤديه . فكيف يكون الكلام أدبا يجب أن يحتفظ ببعد واضح بين الألفاظ التي يحتويها والمعنى الذي يشير اليه . أما اذا رأيت الألفاظ تشير اشارة قريبة جدا وتكشف هي نفسها في الحال عن معناها وتؤدي الى المقصود مباشرة ، فاعلم أنك بعيد عن المجال الفني الذي يقتضيه عمل الشعر . ومن هنا ندرك ضرورة التزام الأبعاد بين تعبيرنا وبين الفحوى التي تضمنها هذا التعبير .

وسيفهم البعض من هذا أنني أريد أن تكون الألفاظ في واد

وأن تكون المعاني في واخر آخر ، حتى أحقق نظرية الأبعاد الأدبية .
وعندما حاولت رواية هذه الفكرة مرة قال أحد الجالسين معقبا على
كلامي : أظن أنني اذا سعت للأدب نبعا لهذا الميزان وأردت أن أروى
قصة فتاة التمسست طريق الغي حتى وقعت بين برائن الأشقياء
والفاسقين وصارت هي الأخرى ذات سموم تنفثها في المجتمع الذي
نعيش فيه . . أقول أنني اذا حاولت مثلا أن أصب هذا المعنى في
عبارات وألفاظ واتبعت خطة ايجاد الأبعاد بين الكلمات والمعاني ،
فما على الا أن أحكى قصة الباخرة يونيتد ستيتس عندما ضربت الرقم
القياسى بعبورها للمانش في ثلاثة أيام وعشرة دقائق !! اذ أن البعد
ملحوظ بين الكلمات الأخيرة وبين قصة تلك الفتاة ؟ !! .

ولكن ما أبعد هذا الكلام عن حقيقة الأبعاد التى نرى ضرورة
تقريرها عن بناء الأعمال الفنية الخالصة ، فأنا لا أريد اطلاقا فصل
الكلمات عن معانيها ، ولا أسعى بهذه النظرية لتأييد جملة من الكتب
الأدبية المعاصرة التى فقدت قيمتها بحكم خلوها من المعنى تماما .
فمهما سعى النقاد لاستنقاذ شجرة البؤس التى ألفها طه حسين أو لبراء
مقالاته العابثة من ذمة العدم ، فسعيهم مآله الى الفشل لا محالة
بعد أن أصبحت صفحاته ذات غرض وهو ألا يكون منها غرض
وصارت تهدف الى شئ بالذات وهو ألا يكون لها هدف . وأخذت
تشير الى معنى خاص وهو ألا يكون لها معنى . هنا أجد نفسى مضطرا
الى توضيح نظريتى الخاصة بالأبعاد والى أن ألفت نظر أصحاب
الأقلام الى تفاهتهم اذا هم تخلوا عن الفكرة المسيطرة . فالكلمات
التي تشير الى معناها مباشرة ليست من الأدب فى شئ ، وكذلك
لا يمكن أن تكون من الأدب فى شئ ، تلك الكلمات التى لا تشير
الى فكرة ولا تتجاوب مع خاطرة ولا تؤدى الى غاية . وبهذا نخرج
من دولة الفن الأدبى الخالص نوعين شائعين عندنا فى الأدب المعاصر :

أحدهما هو ذلك الذى ينير اشارة مباشرة الى المعنى الخارجى مثل قول الشاعر :

صلاح امرك بالأخلاق مرجعه فقوم النفس بالأخلاق تستقيم

وثانيهما هو ذلك الذى يكون معناه فى عالم وألفاظه فى عالم آخر . مثل مقال : « فى باريس » الذى نشره الدكتور طه حسين فى صحيفة الأهرام فى بونو سنة ١٩٥٢ تقريبا ، ومثل كثير من مقالات المرحوم الدكتور زكى مبارك التى كان يوالى نشرها فى السنوات الأخيرة من حياته .

والآن لم يبق أمامنا ألا أن نفرغ لهذا الأدب الذى يكون له معنى بغير اساره مباشرة الى الحقائق العامة . واذا كان الأمر كذلك فعلىنا أن نلاحظ أمورا ثلاثة : نلاحظ أولا هذه التفرقة التى أضعتها بين ضريين من ضروب المعنى . فهناك معنى كلى يهدف اليه العمل الفنى بأكمله ونسميه نحن الفكرة المسيطرة . أى الفكرة التى تظاهر المقطوعة الأدبية والتى تسير الكتابة من أول سطر فيها الى آخر حرف . وهناك معنى آخر جزئى يبتكره المؤلف ابتكارا مع الألفاظ والكلمات ، وشأنه شأن التشبيهات والتصاویر التى يأتى بها الكاتب أو الشاعر لا بقصد توضيحه وبيانه ، وإنما ليتخذ منع مع الكلمات والعبارات وأدوات التعبير الأخرى وسيلة لأداء المعنى الأول الذى أشرنا اليه وأطلقنا عليه اسم الفكرة المسيطرة . ومن هذا يتضح أن العمل الأدبى يكون عادة محاطا بفكرة نهائية تماشيه وتدفعه الى الوجود وتبرر تأليفه ، وبمعنى جزئى يخلقه الفنان خلقا ويتدعه ابتداءا أثناء ابرازه للكلمات والتشبيهات والتصويرات . ويشترك هذا المعنى الجزئى الأخير مع الأدوات البينائية للتعبير عن المعنى الأول (أو ما سميناه بالفكرة المسيطرة) . ولذلك قلت فى مقالات نقدية سابقة « بالشفافة » : ان الفن الأدبى يتجسم فى القدرة على اختيار

معان للسعاني » • أى فى انتفاء المعانى الجزئية التى تشير من بعيد الى
الفكرة المسيطرة على الأثر المعروض •

أما وقد اتضح هذه الحفيفة من ناحية التعريف بطبيعة الانقسام
فى العسل الأدبى ، فانا نعود لنقرر أنه ما من عمل يخلو من هذه
الشبكة المتلاحمة من أدوات النعير الا ويكون بآدى النقص واضح
التفاهة ، خصوصا اذا نعلق الأمر بأثر فنى خالص كقصيدة أو مقالة
أو قصة • ويجوز أن نعارضنى بقولك : أنه من الممكن أن يخرج
الكاتب عملا فنيا فى قصيدته وصفية أو مقالة روائية تحكى أحداث
واقعة معينة مثل هذه المؤلفات التى تركها المكتشفون والرحالة • ففى
هذه الحالة لن تجد سوى معنى واحد هو الذى يشير الى الكاتب فى
جزئيات مقاله ، أو الذى يكشف عنه الشاعر فى أبيان قصيدته •
مثلا اذا أنشد الشاعر قصيدة فى وصف بستان مليء بالزهور أو فى
وصف بيارة ملئة بالفواكه والثمار أو فى وصف بحر مبسوط أمام
الرمال الصفراء المتجمعة • • فكل هذا يراد بوصفه مجرد الوصف ،
ويأتى تحت هذا الغرض دون أن تكون تمة فكرة تظاهره • ولكن
لا ينبغي أن ننسى هنا نقطتين هامتين ، ألا وهما أن اظهار المقدرة
الفنية فى الوصف ملكة أدبية ممتازة فى حد ذاتها اذا عول فيها الشاعر
على ملكة الخيال وأن الأديب فى هذه الحالة يتفرغ لعملية الأداء فى
حد ذاتها بعد أن يعترف بعوزه من ناحية الخلق المعنوى •

والأمر الثانى الذى أرجو أن نكون متابعين له فى الباب هو أن
اللغة العربية بعيدة عن تقرير هذه الحقيقة وأن آداب العرب لا يمكن
أن تعين على كشف هذه الطريقة فى الأداء الفنى • فأغلب الآثار الفنية
فى الأدب العربى كانت خالية من هذا الاتجاه فى رسم الحدود ووضع
الخطوط وتقرير الأهداف الفكرية البعيدة من وراء القطع الشعرية
والمؤلفات الكتابية • كان الشعراء ينظمون وكان لكتاب يكتبون دون

أن يحاولوا بذلك كله نفخ أفكارهم الخاصه أو تعزيز اتجاه بعينه •
 سحقت السياسة بنىء من ذلك وسحقت النعوييه بصروب سنى من
 هذا الفن • وأتاح الخوارج والزنادقة وأنصار الحركات الانفلاييه
 فى تاريخ الخلافة الأموية والعباسية لبعض الأغراض أن تظهر ولبعض
 الأفكار أن تسرى فنستطيع أن نقرن مثلاً بين اسم بشار وأصحاب
 الكلام والروافض والمجوس ، ويمكن أن نذكر أثر هؤلاء أيضاً عن
 أبى عثمان الجاحظ ونستطيع أن نقرن بين أسماء من هذا القبيل ،
 وبين حركات ظاهرة فى تاريخ الفكر الاسلامى ولكنها كانت جميعها
 عديمة الجدوى فى احداث أثر واضح وفى ترك علامة موسومة فى
 الأعمال الأدبى • ومعنى هذا بعبارة موحزة أن الأدب لم يستفد كثيراً
 من الأفكار ، وأن الأفكار كانت سبباً فى الاقلال من شأن الشعائر
 الذى يتسبب لها ، كما كانت تفسد عليه عمله وتسبب رأى النقاد فيه •
 ووصل التراث الينا بهذه الصورة ، فاستلمه الشيوخ وأخذوا على
 عاتقهم رسالته بشرط أن يكون مفهوماً لدى الجميع أن الفكر شئ
 من الفلسفة لا يحسن مزجه بالأدب ، وأن الأدب فن رفيع رقيق ينبع
 من القلب ويصدر عن الوجدان ولا يختلط بأوشاب الدماغ •
 وسرت هذه العادة أساتذة شيوخ الأدب المعاصرين ، ثم انتقلت عدواها
 الى الشيوخ أنفسهم ومنهم الى شباب الأدب فى هذا الجيل • ولذلك
 يصعب حتى الآن فى الأدب العربى المعاصر أن تنجح آثار أدبية عميقة
 وأن يظهر فى السوق أدب ذو اتجاه أو فن مطبوع بالفكرة المسيطرة
 التى أشرنا إليها • بل كان — ولا يزال — من السهل على أى ناقد أن
 يسقط أدبياً من الأدباء اذا اتهمه بتهمة التفكير •

والأمر الثالث الذى أود أن نلاحظه فى تخطيط نظرية الأبعاد
 هو أنه من المستحيل أن يوقف المرء تقديره للعمل الأدبى على كمية
 المكتوب أو قلته • انما يتوقف التقدير على مدى الفارق الذى يفصل

العمل الأدبي عن الوفائع المباشرة وعلى ذلك البعد الذى يقيمه الأديب بين فكرته الخاصة وبين الأدوات التعبيرية الموقوتة • فمطلب العلم ومطلب الأدب يفرقان ها هنا • فالعلم يريد من الكلمات أن تشير الى أشياء بأسرع ما يمكن ، والأدب يقيم الأبعاد بين الأفكار التى يؤديها وبين أدوات التعبير التى يستخدمها • وهذه الأبعاد هى حرفة الأديب الخالصة يتلاعب بها ويلون فيها ويعمق من جوانبها ويتخذ منها وسائل للنجسيل والمحلية ويعدها مجال فنه البحث • فيجوز جدا أن أعبر عن هم ركبني بحلم انزعجت فيه ، ويجوز أن أؤدى معنى الثورة بحادث وقع لى فى المطبخ عندما انقلبت مواعين الأكل الساخن وأدت الى خساره فى المال وخسارة فى افساد الأشياء التى وقع عليها الأكل المطبوخ وخسارة فى هذا الألم الذى سببته لى فى يدي وأصابى والتهاب ساعدى أو ساقى ، ولكننى استفدت فى النهاية بأن اعتدت الألم وتغلبت على الفساد الذى أصاب الأدوات بالغسيل والتنظيف ، وعلمتنى الخسارة المادية كيف أحرص على الأشياء من جهة وكبت أقبل التضحية إذا تكررت الخسارة من جهة أخرى • ثم استفدت صحيحا من التأخير فى حشو البطن وملء المعدة ! •

وليس من الضروري أن تتصور هذه الفكرة المسيطرة شيئا ضخما • لا ينبغي أن نظن أن الأفكار تمناز بضخمتها وكبرها أو بتعقيدها ، ولا يصح الاعتقاد بأنها شيء ملموس واضح • فهذا الذى تؤدى اليه أعمال الفن والأدب فى الغالب لا يكون أكثر من حالة يولدها كل من المعنى والألفاظ فى نفس القارئ • وأعتقد أنه من اللازم توضيح هذه النقطة حتى لا يختلط الأمر ، وما زلنا فى أول الطريق • ليست الفكرة المسيطرة شيئا واضحا بذاته • قد تكون واضحة ، ولكن لیس هناك ما يمنع غموضها وعدم تحديدها تبعا للحالة التى يسعى الأديب لتهيئتها فى نفس القارئ • والمهم هو

ألا يشعر الأديب فارعه بأن تمة شيئاً غامضاً في المعنى ، فإذا نجح الأديب في اعطاء فكرة واضحة المعالم بعد الانتهاء من العمل الفني تمت له الصناعة . وإذا لم ينجح بما في هذا استطاع على الأقل أن يولد حالة معينة في نفسه الفارئ . وقد كتبت في « الثقافة » مقالا بعنوان « المعنى الأدبي » (بتاريخ ١٤ نوفمبر سنة ١٩٤٩) أشير فيه الى هذه الحقيقة ، فقلت « أما المعنى الأدبي فأهم ما يمتاز به هو الغموض وعدم التحدد والبعد عن الاستقرار والثبات على نحو واحد . . فالمعنى الأدبي أقرب الى أن يكون حالة منه الى التصور الذهني . . وفي النهاية نقول ان المعنى الأدبي لا يعطى تصويراً بقدر ما يعطى شعوراً ، ويصعب في أغلب الأحيان إخضاعه لما تخضع له المعاني الأخرى » .

وليس هناك أبسط من الأفكار التي تذوب في الأعمال الأدبية الهامة وتختفي وراء الآثار الفنية الظاهرة . . ليس هناك أبسط مما يشير اليه دون كيشوت ولا أغمض مما يشير اليه هاملت ، وبين هذين أنماط من الأدب أقرها النقد واعترف بها الفن واتخذها طلاب الحس والذوق نماذج للآثار الرفيعة . والعبرة أحيانا نكون بنفسية القارئ وما تتخذها المعاني المستقاة فيها من الدلالة .

وسواء كان صحيحاً ذلك الاتجاه الذي ينشد العمق والأبعاد في التعبير أم لم يكن ، فهو وحده الاتجاه السائد بين النقاد في الوقت الحاضر . لقد انتهى عهد الكتابة بلا هدف ولم تعد النفوس تقبل على الآثار الخالية من المدلول . ولم يعد الفنان نفسه يطبق الاستمرار في

ألاعب اللفظ ونميق الأسلوب بغص النظر عن المعنى المؤدى •
 ولعل السر في هذا أن الأدب أصبح « مشبوكا » أى صار مرتبطا
 بانجاهات عامة •• حتى الشعر نفسه لم يعد مستقلا ، وصار التعبير
 بواسطته عن الأفكار من أظهر الحركات • والفرق بين القدماء
 والمحدثين من أصحاب الأفكار النقدية هو أن الأخيرين صاروا يحرصون
 على أن يأخذوا بنصيب في الحياة العامة ، وأن يشاركوا في بؤكد
 المذاهب دون التأمل من أبراج العاج •

الشعر بين الخيال والواقع

● الشعر بين الخيال والواقع

قيل في الشعر كثير وما زال يقال فيه • ولن تنقطع الكتابة في موضوعاته وفنونه الى آخر الدهر • فكأنما في الشعر نوع من الاسهتواء للنقاد فتراه يجذبهم ويلفت أنظارهم أكثر من أى لون آخر من ألوان الأدب • بل كان شبه تقليد عند النقاد الأقدمين من الفرنسيين خصوصا أن يكتب كل واحد منهم رسالة أو بحثا في موضوع الشعر ليبين للناس مفهومه ويكشف لهم عن مقوماته ويبرز لهم آراءه الخاصة في العمل الفني وفي القصيدة الشعرية • فلا تجد واحد من النقاد المشهورين لم يشارك في وضع كتاب عن فن الشعر يصف فيه كل الأصول التي يرى وجوب اتباعها ويحس بلزوم النسيج على منوالها ويعتقد في صلاحيتها عن سواها بالنسبة الى زمانه وأوانه • ومن هنا كانت للشعر فلسفات خاصة وألفت فيه مؤلفات كثيرة وبذل النقاد اهتمامهم به الى حد أن صار مشكلة من المشاكل التي تصادف الأدباء في كل وقت • وأستطيع أن أقول عن الشعر انه الفن الوحيد الذي يستثير روح النقد بصورة فلسفة دقيقة • فنجد كثيرين من الفلاسفة قد خصوه بأنظارهم بشكل تفصيلي يمتع الخيال ويلذ العقل على نحو ما يفعل الشعر نفسه • فالإنسان - لذلك كله يقرأ نقده فيحس في كلا الأمرين بنفس المتعة ويجد عين الشعور الجمالي ويعثر على ذات الحلاوة الفنية •

ولقد اختلف النقاد منذ زمن بعيد حول واقعه الشعر وكتبوا في ذلك كلاما كثيرا وكانت هذه النقطة خصوصا موضع نزاع طويل بين الأدباء • ولا فدرى حتى الآن ما اذا كانوا قد وصلوا في ذلك كله الى حل معقول • ولكننا نقرأ كتبهم ونستغرق أقوالهم فاذا بها نعالج هذه المشكلة على وجه من الدقة والتفصيل أكثر من أية مشكلة أخرى • لأن الشعر والخيال قرينان في الدهنية الأدبية وعلمنا يبحث كاتب في موضوع الشعر دون أن يجعل لهذه المسألة المحل الأول • ويرجع ذلك كله الى أن النقاد القدماء قد أولوه عناية كبيرة وجعلوا من الخيال فاصلا بين كل من صناعتي الشعر والنثر •

ونحن بدورنا نرى أنفسنا مشوقين الى إثارة هذا الموضوع مرة أخرى ولا نرى مانعا لأن نجعل هذه النقطة مدار فلسفة وبخاصة في الفن الشعري • هي كذلك في الواقع اذا رفعنا بعضا من روح المغالاة التي امتاز بها النقد القديم • فالخيال ركن أساسي في العمل الشعري ولكن بطريقة غير تلك التي تواضع عليها علماء النقد • وتبعا لنظرتنا التي تجعل من الكلام فنا سواء في الشعر والنثر لا نستطيع أن نقبل الخيال كفاصل بين كل من الصناعتين • وقد ذهبنا في مقال سابق أن الكلمات تشير ما لا تستطيع الوقائع أن تشير في النفس البشرية (راجع مقال أوعية الهم) • وقرأنا شيئا من هذا القبيل في بعض كتابات لألدوس هكسلي حينما قال : « يجد الناس في الكلمات عالما جديدا من الفكر والشعور » وهو عالم أكثر وضوحا وقبولا للفهم من عالم التجربة اليومية ، فالعالم الذي تخلقه الكلمات يعد أنموذجا للحقيقة وبديلا لها • فهو حقيقة رفيعة • (ص ٤١ من كتاب شجرة الزيتون طبعة لندن ١٩٤٧) ويقول أيضا : (أن الكلمات التي تعبر عن الرغبة قد تكون أبعث على الحركة وجيشان الخاطر من حضور الشخص المراد • (ص ٤١ من كتاب شجرة الزيتون) وهذا

الكلام يعبر عن حقيقة نود أن تقر في الأذهان بحيث لا تدع للناس احساسا بالفارق الموضوع بين الشعر والنثر • فالكلمات بصورة مبدئية تعطى شئنا لا نعطيها الحقائق المذكورة أو الوقائع الجارية في حياتنا اليومية • وهذه ملاحظة هامة في صميم فكرتنا النقدية •

ويتبع ذلك أن نقول عن الخيال انه عنصر مشترك في كل من الصناعتين • ولا يمكن أن نقصر بعد ذلك عنصر الخيال على العمل الشعري ، والا فتحن بهذه الصورة تتجاهل تدخل الواقع في كل من الصناعتين أيضا خلال بعض العصور الأدبية فالشعر الذي كان يجرى استعماله في الرسائل الأدبية والشعر الذي كان يعنى بتصوير العادات اليومية في عصور الانحطاط والشعر الذي صيغ فيه قوعد النحو وعلوم التاريخ والجغرافيا والأذكار والأدعية •• كل أولئك قد تدخل فيه العنصر الواقعي بصورة قوية ويستحيل بالتالي أن نغفلها عندما نحاول توزيع العناصر والمقومات الفنية على الصناعات الأدبية • وهكذا نرى أن الشعر والنثر قد خضعنا لمقاييس الخيال كما خضعنا لمقاييس الواقع وأن الاقتصار على اشباع الفنون الشعرية بالعنصر الخيالي لم يكن بالضرورة الصناعية أو بطبيعة العمل وانما كان بوحى من المزاج الأدبي عند المختصين في الابداع والاخراج •

والخطأ في دراسة هذه المشكلة عند القدماء انما جاء من أمرين • الأول هو أنهم لم يتساءلوا عن السر الذي جعل الأدباء يتجهون اتجاهها يكاد يكون فطريا الى صناعة الشعر فيختصونها بالخيالات • والثاني هو أنهم لم يراعوا حقيقة الكلمة في حد ذاتها من حيث هي مثير لطائفة من المعاني • والنتيجة الطبيعية لذلك كله هو أن الشعر ظل مجهول الباطن خفي الأسرار من هذه الناحية على الأقل • وقد تواضعنا فيما بيننا على أن ندع الأمور المبحوثة جانبا حتى لا نشغل نيران الفتن النقدية من جديد • ولكن هيهات أن ينقفل باب مثل هذا الباب

الخطر في الحياة الأدبية خصوصا ونحن ندعو الى حركة تأتئ على بحث الصناعة الشعرية من جميع الوجوه ونحاول تفسير كل جانب فيه بالطريقة التي تمنشى مع اتجاهنا النقدي • ولسنا في حاجة أن نذكر القارىء بما جاء على ألسنة النقاد القدماء من أن الشعر يحسن بالكذب ويوجد بالتحريف في الوقائع • فقد تكررت هذه العبارة في أغلب الكتب النقدية وان لم تفهم فهما مناسبا • اذ أنها تؤخذ في مجموعها للتعبير عن حاله يحسن بها الشاعر وليبان وجهه النظر الفنية • لأن الكذب في حد ذاته لا يكون دالا في العادة عما يريد أن ينزع اليه الشاعر • وقد يمكن أن تتجاوز عما تعنيه هذه العبارة بأن تفهم الكذب على صنوفه أو على معناه الاجمالى في الخروج عن الحقيقة وعدم التقيد بالحرفية الماثلة •

فها هنا - أى من هذه النقطة - نستطيع أن نبين مظهر الاختلاف ووجه التنافر بين كل من الأدب الخالص والعلوم الأخرى • لأن اللغة كما تعلم أما أن تكون معبرة عن انفعالات أو أن تكون دالة على تصورات ومخبرة عن وقائع • ولا يمكن أن تتصور بحال من الأحوال أن الدلالة عن التصورات والأخبار بالوقائع هي العمل الأساسى الذى بناط بالأديب : ومن ثم فهو منحصر بالضرورة في المجال الأول وهو مجال التعبير عن الانفعالات • ونلاحظ بعد ذلك أن التعبير الأخير يتسم عادة بالعموض ويميل الى التورية وينفر من التحديد • وتلك هي طبيعة العمل الفنى الذى يخالف ما نراه في حالات الدلالة التصويرية والأخبار الواقعى من الدقة والتفصيل والاجتزاء •

وفد ظن الناس لكثرة ما قيل عن حساسية الأديب وعن رقيه الشعورى أنه أكثر امينازا في درجة الانسانية من سواء ، وأنه أرفع من البشر الآخرين بحق ما يبدو عليه من رهافة ورقة ولطف • ولكن الواقع بخلاف ذلك فيما أرى لأن التعبير الانفعالى يقتصر على الحيوان

عندما لا يجد سبيلا الى غير هذا التعبير من ألوان التعابير • فأصوات الحيوانات داخلة ضمن حالات التعبير الانفعالي الخالص • ومن المشاهد أن الوحوش والطيور والعجماوات لا تصدر أصواتها الا تعبيرا عن الألم والخوف والرغبة والغضب والانزعاج • وعندما يهاجم الصيادون طيورا من أى نوع فانها تصرخ للدلالة على أنها تخاف • وهذا حسبها. أو هو قصارى ما تستطيعه من التعبير • ولا يجوز ان نستمع الى صوتها بحسبانها معبرا عن معرفتها بوجود الصيادين الذين يهاجمونها • فهي اذا صرخت فانما تقول : اننى أخاف ولا يمكن أن يكون معنى كلامها : أننى أرى انسانا يطاردنى •

وكما يتصف التعبير الانفعالي عند الحيوان بالعموض نجد الأدب الخالص مصابا بنفس الداء ، ولذلك نحس بأن الأدب قرين العموض وأنه من الصعب أن نخلو فنون التعبير الانفعالي من هذا العيب • لا نعطي قيمة جمالية لأصوات الحيوان الا لأن نغماته خالية من الدلالة ولأن معانها خافية علينا • فماذا يكون الحال لو أنت اسمنت الى صوت الببلب الشاجى فعرفت أنه يقول بفكرة فلسفية أو ينادى بمبدأ سياسى ؟ • ولو أنك تأملت صوت امرأة وهى تبكى لوجدت فيه لذة وجمالا • بيد أن اللذة تضعب والجمال يغيب تبعا لكوننا عالمين بمضمون الصرخات •

ولكن فارقا دقيقا بين العمل الأدبى الخالص والتعبير الانفعالي عند الحيوان ينبغى أن نلاحظه فى هذا المقام • فهذا الأخير يمضى عادة من غير اتجاه معين يهدف اليه أو بفكرة خاصة يرمى اليها ويقتصر الانفعالي فتصاحبه جهة ويسايره ظل ويكون للألفاظ التى يدرجها فى مقطوعاته فكرة عامة تحيط بها واطار موحد من الفهم والتصور • على الابرار الصوتى الخالى من المفهوم : أما الأديب فى تعبيره ولا يستطيع الحيوان أن يصل الى هذه الدرجة من الارتقاء فى التعبير الموجه • ولعلنا نستطيع أن نسى ظهور الآداب فى فجر الحضارات

وارتقاءها دون العلوم عن طريق النظر في هذه الطبيعة أو في هذه
الدورة المرقوبة عند تاريخ المدينيات •

وقد نرفى الانسان في تعبيره اللغوى الى درجة أرفع بكثير من
ملك المرنبة الحيوانية البسيطة • ولا ندرى ما اذا كان سيأتى ذلك
اليوم الذى تترقى فيه ملكة الحيوان فى المخاطبة والتعبير الى حالة
نسيبه بهذه الحالة الانسانية • ولكننا نعلم تماما أن الانسان مضطر
من أجل الفن الى الارتداد قليلا ومحاكاة الحيوان • أعنى أن الانسان
الأديب ملزم بأن يتخذ أسلوب الحيوانات فى الدلالة عما يمكنه من
المساعر • ولذلك نحس بأن الأدب أميل الى الغموض منه الى الافصاح
بخلاف الثقافات والمعارف الأخرى • وهى ضرورة من الضرورات
التي يغلب على الأدب اتباعها لما تشييعه فى العمل من الجمال
ولما تسبغه من روعة • وهناك سبب آخر وهو أن الانسان يسأم
من كثرة الوضوح والترديد العادى للكلمات فيجئ الى الابهام
ويلوذ بالمجهولات حيث ترتوى الروح من الخفاء والصمت والسرية •
وهناك سبب ثالث ، وهو أهم من السببين الأولين ، وأعنى به أن الأدب
أكثر تعبيرا عن الانفعال منه عن أى شئ آخر • وغالبا ما تقاس الأعمال
الأدبية بمقدار الانفعالات التي تحويها • وتلك هى خاصية اللغة
الحيوانية فى الأداء الصوتى •

وهذه النقطة الهامة هى التي نركز عليها فى نظريتنا عن الخيال
كمصدر من عناصر العمل الشعري • وقد اتضح لنا الآن أننا بازاء نوعين
من التعبير : نوع أدبى وهو الذى يحاول التعبير عن الانفعالات ،
ونوع علمى وهو الذى يتجشم التعبير الدقيق عن الحقائق المفصلة
والوقائع الجزئية والأصوات الجارية • ولا يهم التعبير الانفعالى أن
يتصف بالوضوح لأنه لم يوجد من أجل أن يكون كذلك • وعكس
ذلك هو الصحيح بالنسبة الى التعبير العلمى حيث ينبغى للكاتب أن

يتحرى أشياء واقعية صحيحة وأن يكون عمله مفهوما سليما واضحا .
ومن هنا يجد الخيال مجالا كبيرا للتدخل في الأدب خصوصا اذا كان
مفهوما لدى الأديب المبدع على نحو ما عرفناه نحن أو على نحو
ما نعتقد فيه (راجع ما كتبناه في رأينا عن الأدب بمقال ما هو الأدب) .
أما وقد اختلط مفهوم الأدب في العصور الماضية ولم يستطع السابقون
من النقاد أن يدركوا معنى الأدب في وضع مستقيم ، فقد اضطروا الى
أن يعتبروا الشعر وحده أدبا يقصرون عواطفهم عليه ويستخدمون
النثر ، في مقابل ذلك ، استخدما عليا عاديا يفقده رونقه ويفسد ما فيه
من روح لا تقل عن روح الشعر ذاته في الجمال والطرب اذا فهمناه على
وجهه الصحيح (في القصة والمسرحية مثلا) .

فاذا تدخل الخيال في العمل الأدبي البحت فانما يفعل ذلك من
جانب ما يأتيه من المعاني التي يتصور بها مجموعة الانفعالات .
ويحاول بعد ذلك أن يضع أو بتكر كل ما من شأنه أن ينقل ذلك
الانفعال بطريقة شعورية الى نفسية القارئ . مثل ذلك حينما أسعى
لادخال السرور على نفس القراء . فاننى أحكى مجموعة من الحوادث
الملفقة تلفيقا يثير الضحك أو يبعث على الفرح . ولا يهمنى حينئذ
أن أصدق فيما أقول لأننى لم أبغ الصدق مبدئيا وانما أردت شيئا
آخر غير الصدق . فبحسب الفكرة الموجهة يعمل الأديب وفي حدود
الأخلاق .

ومن ذلك نرى أنه لا فارق بين الشعر والنثر من ناحية الكلمات
ذلك فلا ينتقى من الأصول ما يليق ولا يراعى من السنن ما يمانى
المعنى العام يخلق عناصر فنه . وليكن في هذه الحالة مضحيا بغير
التي تستعمل ما دامت هذه الكلمات تملك في حد ذاتها طبيعة الاثارة
الصورية . بل لا فارق أيضا من ناحية الأداء الجمالى ما دام من الممكن
أن يجعل الانسان أسلوبه جميلا في كلا الأمرين . فالجمال الفنى يتوفر

أحيانا في الكتابات المتعلقة بالمسائل العلمية والفكرية الخالصة •
 وإذا كان ثمة فارق بين الشعر والنثر فانما يأتي ذلك من طبيعة التعبير
 الانفعالي الذي يحتاج الى ضابط التعبير العلمي الذي يملك من
 الضوابط ما يكفيه •

لاحظنا أن التعبير العلمي مكثف بالروابط الواقعية مثقل
 بالضوابط الخاصة بالمعرفة فهو لا يستطيع بطبيعة مهنته أن يتخلى عن
 الأشياء الخارجية التي تكون موضوعا له أما التعبير الانفعالي فقد
 خلا من كل هذه الروابط والضوابط بحكم طبيعته أيضا • فكانت
 النتيجة أنه سعى من أجل أن تكون له أوضاع وقيود • ولما كان من
 المستحيل أن تأتي له هذه الضوابط من ناحية الموضوع جعل همه
 في أن تتوفر له من الجانب الشكلي •

فالتعبير الانفعالي الذي خرج على قيود المعرفة تورط في قيود
 المظهر والشكل وهي عادة أخف وطأة من القيود الأولى أو هي في
 بعض الأحيان تكون في متناول يد الانسان • أما قيود الواقع النظريات
 والمعارف فقلما يتسنى للانسان أن يحصل عليها الا بمجهود وعمل
 كبيرين •

ولهذا السبب وحده شاهدنا العناية بالتعريف في رواية الأساطير
 والقصص الشعرية يزيد عما هو مألوف في فنون الأدب الأخرى •
 وليس ذلك نتيجة من نتائج الصناعة الشعرية وانما هو نفسه المبرر
 الوحيد لحصول هذه الظاهرة في الشعر • فمن الملاحظ اذن أن ثمة
 رابطة قوية جدا بين استعمال الأوزان وبين الجنوح الى الخيال في
 الشعر • ولا يمكن تفسيرها على أساس القول بأن الشعراء قد
 وجدوا الشعر مثقلا بالقيود فاحبوا تخليصه من عناصر فنية أخرى
 كالتيقيد عند الرواية بالوقائع الصحيحة وكتحري الدقة في التعبير
 والصدق في الأخبار •

وبعبارة أخرى نستطيع القول بأنه لما كان الشعر ناجيا عن حاجة طبيعية في الانسان من أجل تزويده بسادة فنية ومن أجل ترويض الأصوات المتقاربة في النغم ، أحس الانسان بأنه في الوقت الذي سيضع فيه قيودا لهذا الشعر سيفقده غير قليل من مميزات العمل الفني الى نوافر مع السرحه والانطلاق . فاعتاد من أجل ذلك أن يجنح في الشعر الى الخيال كيما يخفف من قبود الصناعة . فالشعر كمادة غنائية يحلو مع التهويم والتخليق ويجمل بالتخيل والابداع . هذا أولا ، ونابا لما كان الشعر حاويا على قيود صناعية وجد الشاعر رغبة في أن يعوض الشعر هذا الوجه من النقص بأن يزوده بحاف ربيحه وبضمنه الخلاص من قبود أخرى .

ونريد أن نقول بعد ذلك شيئا آخر وهو أن الشاعر الذي يحس برغبة في أن يكون هو نفسه صاحب الموضوع الذي ينظم فيه والمعاني التي يجلبها الى جانب الألفاظ التي يخلقها خلقا تبعا للمناسبة ، لا يمكن أن برضى بحال من الأحوال أن يتخذ من الوقائع الجارية حواليه مادة لعمل من أعماله الفنية . أعنى أنه يريد أن يكون صاحب الأسلوب وصاحب المعنى في وقت واحد . فلا ينتظر منه ، والأمر كذلك ، أن يخضع لموضوع مملئ عليه املاء ومقدما اليه من الغير . وحينئذ تراه يشطح شطحة تغنيه عن استجداء الوقائع من حواليه وانتظار المادة من عالم الحقيقة ، فدنيا الخيال هي المجال الحيوي بالنسبة الى الأديب الذي يريد أن يأتي بالمعنى واللفظ جميعا في عمله الفني ولا يعول على الظروف في الاتيان بالموضوعات الفنية . ليس هذا فحسب وانما نلاحظ أنه من الصعب عليك تحوير القصص الواقعية بحيث تؤدي غرضك بالذات . أما الخيال فحسبك أن تمد يدك مرة أو مرتين كيما تصل الى الشيء الذي يعبر عن أفكارك الخاصة . فاذا كان الشعر معتمدا على الخيال دائما فانما يضمن له

ذلك أصابه للهدف وحس كفيفه للسو موضوع ومساريه للغرض
الأساسى الذى ييغى الشاعر تحقيقه • فمن شأن الخيال اذن أن يعطى
ماده مرنة للشاعر كيما يصوغها على النحو الذى يشاء من أجل التعبير
عن الموضوع المقصود • ومن هذا كله نرى أن الشاعر الخيالى
فادر على استخداام الرموز بصورة أبرع بكثير من تلك التى تتاح
للشاعر الواقعى ان صح أن الشاعر يكون واقعى • والرمزية فى الشعر
انما هى نوع من التجلية لهذه الحقيقة أو هى نوع من ابراز المضمون
الأصلى فى فكرتنا النقدية بخصوص الشعر والخيال • وتستطيع أن
نمد يدك الى أى ديوان من دواوين الشعر القديم والحديث لتجد مجالا
لتأييد هذه النظرية بالنص الشعرى ولنعرف أن الشعراء قد أخذوا
بهذه المسألة دائما خصوصا اذا أرادوا التعويض ولم يملكو القدرة
على البوح •

وقد يعترض القارئ على كلامنا هذا بأن التصوير فن من
فنون الشعر الأساسية ولا عماد له غير الواقع المشاهد أو الحداث
المرئى • فالشاعر يرسم بريشته خطوط منظر فى الطريق ويؤلف
مقطوعات تجسم الطبيعة فى أوضاعها المختلفة • أو هو يحاول فى شعره
أن يعطينا نماذج كلامية تشاكل النماذج الماثلة فى نطاق الكون •
ويندر من بين الشعراء من لم يحاول التصوير لمشاهد الطبيعة ولم يسمع
من أجل أن ينقل الى تعبيرات اللغة مظاهر العيش • وابن الرومى لم
يكسب شهرته فى الأدب ولم يصل الى ما وصل اليه من تقديرات
النقاد الا بفضل هذه الملكة فيه •

ولكن حتى فى هذه الحالة التى يكتفى فيها الشاعر بالنقل
والتصوير نجد بذورا خيالية واضحة • وكل ما فى الأمر هو أن تدخل
الخيال فى هذه المرة يكون بأسلوب مغاير ، وعلى نحو مختلف • فمن
الشعراء من يكتفى بالوقائع شأن الآلة المصورة • ومنهم من يقحم من

لده ما يكمل الصورة المائلة • ومنهم من يحذف أشياء الصناعة اذا ما ذكرت بحذفها • • وهكذا • • ولكن المهم في هذا كله أمران : أولهما أن المخيلة تعمل في صناعة كل هؤلاء الشعراء ولو كان من النوع الذى يهتم بالتصوير الحرفى • فقد يبدو لأول وهلة أن الشاعر الذى يصور منظرا من المناظر بغير أن يتصرف فيه محروم من العنصر الخيالى فى عمله • ولكن الواقع بخلاف ذلك لأن عملية التصوير ، ولو كانت فى أحط أشكالها ، تحتاج الى الخيال بالضرورة لمجرد تصور الصورة • وتحتاج اليه مرة ثانية عند التعبير فى شكل أدبى عن هذه الصورة • والمملكة المصورة الواعية هى التى تلتقط الجزئيات وتنفطن الى منطق تكوينها التفصيلى •

ويلاحظ كذلك أن تعبيرا أيا يكن أمره انما يؤدي فى كلمات • وهذه الكلمات لبست هى بعينها المنظر الخارجى المراد تصويره ، ولكنك تجد فيها صورة المنظر الخارجى اذا تأملتھا • فهى تستجمع كل العناصر التى يتكون منها المنظر الخارجى بطريقة مصغرة • وهكذا يتركز المنظر الخارجى فى مجموعة من الكلمات التى تخلق عالما خاصا وتشيع فى الجو تصاوير من شأنها أن تجرّك الى الواقع الملتقط ، فمهما حاول الشاعر تقييد المنظر الخارجى وتسجيله حرفا بحرف ونقطة بنقطة فستضيع عليه الكلمات كل هذا المجهود وستدوب المعانى الخاصة بالكلمات فى بوتقة الصورة الاجمالية التى تكونها المقطوعة لتخرج بعد ذلك طبعة أخرى من ذلك المنظر الخارجى • وأثر الخيال هنا ظاهر فى عملية الانتقال بالصورة الى كلمات وعملية الرجوع ثانيا الى صورة بناء على ما تولده الكلمات فى النفس من تصاوير • ثم أنه من الضرورى أيضا أن يعتمد الشاعر على التشبيه والتمثيل بدقة أكثر من أجل تقريب المناظر التى يراها محسوسة ملموسة • فهو يريد أن يستعيض عن الواقع الخارجى بصورة ذهنية ،

ولا . وهو في سبيله الى هذا الغرض ، أن يكون دفيما غابة الدقة
في انتقائه للنصاوير التي يسندل بها مشاهد العيون *

فالخيال هو الملاذ الذي نلجأ اليه في فراءتنا الأدبية لنجد فيه
رصيدا نستبدله بالعملة النى تأنى في ثايا الكلمات ، وكأنما هو الشيء
الوحيد التاب الذي نرتد اليه كلما أعوزنا الاحتفاظ بالصورة
الأدبية على نحو من الأنحاء . فالمنظر الخارجى الذى نحب الاحتفاظ
به والابقاء عليه لا يمكن أن يبقى الا محنطا أو محفوظا في وعاء من
الكلمات . وما من ملكة في النفس الانسانية تستطيع أن تعيد الحياة
الى هذا الجسد المحنط غير المخيلة . ولذلك يحاول الشاعر أن
يحفظ بالمنظر على هيئة تصاوير تناسيه وأخيلة حتى يضمن قدره
سواه على فهمه ومتابعته *

تأمل أى أبيات من الشعر وافتح أى ديوان من الدواوين فستجد
عنصر الخيال هو العامل المشرك في كل فصيدة تصويريه * * لسبب
سبب وهو أن الخيال يمدنا بالرموز والاستعارات التى نكون بها
الهيكل العام المصغر للمنظر الخارجى . فاذا أخذنا رمزا على رمز
وبينا استعارة فوق استعارة وجدنا نفس البناء وقد عاد أمام ناظرينا
متمثلا *

الك مثلا هذه الأبيات من ديوان الحماسة :

منيت بزمردة كالقصا	الص واخبت من كشش
تحب النساء وتابى الرجال	وتمشى مع الأخبت الأطيش
لها وجه قرد اذا ازينت	ولو كبيض القطا الأبرش
وندى يجول على نحرها	كقربة ذى الشاة المغطش
لها ركب مثل ظلف الفزال	أشد اصفرارا من المشمش
وفخذان بينهما نفنف	يجيز الحامل لم تخدش

وساق مخلخلها حمشه كساق الجرادة أو أحمش كان التآليل في وجهها اذا سفرت بدد المكش

ففى هذه الآيات يحاول أبو عبيدة وصف امرأة * هي امرأة لها صفات الرجال وتتميز بالحنافة واللصوصية ولا بصاحب غير الأشرار * واذا تزينت كان لها وجه القرد وكان جسمها مليئا بالبقع السمي تنبتا عن البرش * وانها انداء كالقربة المحيطة بوسطها وركبها أنسبه بظلف الغزال وسبل لونها الى الاصفرار * * وبين فخذيه هود بر منها البعير المحمل بغير أن يلامس الجدران * ويندو سيفانها من قرب القدم عجفاء كسيفان الجرادة * وأما التآليل في وجهها فأسبه بالحصر المنثور *

هذه صورته لامرأة فيبيحة أراد الشاعر أن ينفلها الى سواه * ولذلك عمد الى النصاوير والساييه والأخيلة كيما تكون عوناً على اعطاء الصورة * فالخبال هنا هو وسيلة الشاعر لنقل الصورة ولو لم ينحرف عن الواقع قد أنسله * والمخيلة عند الشاعر وقارئه هي الوسيلة الوحيدة لنقل الصورة * * ولذلك ينظر القارئ الى القصيدة كما لو كان ينظر الى لوحة فنية * تست صورة ذهنية تمثلها الشاعر وحاول بعد ذلك أن بنقلها بواسطة الكلمات * * فهي تراكيبها على هذا النحو جزئية جزئية ونشرها في ارجاء اللوحة مفضوعة نعيد الى مخيله قارئها نفس الصورة وقد استحات الى عمل فنى *

ولا يفن الأمر بالخيال عند هذا الحد وانما يمضى في سبيله من صناعة الشاعر الى درجة أكثر من كل ما تقدم في الأهمية والخطورة * فالشاعر الممتاز لا ينسج حول قارئه القيود ولا يعرض علمه التزامات معينة * بل يعمل من جانبه بقدر ما يستطيع حتى يدع المجال آمال خيال قارئه وترك له الفرصة كيما يتقدم بنفسه لبناء التركيب * وهنا نجد أنفسنا بازاء عنصر حمالي آخر في الشعر لا يأتى الا من جراء

ما يحدثه التخيل • اذ يعتمد الشاعر أحيانا الى عدم ذكر كل شيء فيما يتعلق بعناصر عمله الفني وانما يشير بكلماته ولفحاته الى مجال بالذات يستكمله القارئ بخياله وبقدر ما يمتاز الشاعر في صناعته الغنية بسمح لخيال قارئه باستكمال الفراغات • لأن ما يستكمله القارئ بخياله يتبر بهجته ويكبر في خاطره عما لو ذكره الشاعر بنفسه حرفيا • والكلمات من شأنها أن تحدد الصورة وأن تقيد خيالك في تشكيل الحادثة المروية • أما الفراغات التي يتركها الشاعر من أجل أن يستكملها القارئ بخياله فلها أعظم الأثر في تكوين الهالة الشعورية التي تحيط بالعمل الفني • وبذلك تحكم على عنصر الامكان في التعبير بأنه يلعب دورا خطرا تبعا لما بنه الخيال — على طريقه — من عناصر التجميل ومقومات التحلية • وأغلب الشعر الممتاز انما كان كذلك بفضل شيء واحد هو أنه ترك مجالا لخيال القارئ كيما يعمل وكيما يستكمل بنفسه جو القصيدة فالأشياء التي تتصورها ولا نستطيع أن نجزم بأنها على هذا النحو أو داك ، تجمل في عيوننا عن الأشياء النى لا يكون هنالك مجال للتخمين في هيئتها • أو بعبارة أخرى لا يتطلع الانسان الى ما يراه بالعين قدر تطلعه الى ما يدخل في دائرة التصورات • وكل حرفية في العمل الأدبي هي منافاة للجمال • وألد أعداء الفن الصحيح هو ذكر الحوادث أو وضع المشكلات في يسر ووضوح •

الأدب : مبناه ومعناه

● الأدب : مبناه ومعناه

حاولنا في الممالات الثلاثة الماضية أن نبرز قبه المعنى فى الأدب كفن تعبيرى وقد سعرتنا بضروره هذا العمل من جانبنا فى اول الأمر من أجل التجاهل السنيع الذى اسم به أدبنا لحقيقه المعنى من كل الأجيال الفائتة بلا استثناء • وها نحن اليوم نرى أنفسنا محاطين بأنواع من الآداب التى لا نعرف خطورة المعنى فى التعبير الأدبى ولا تعطى له قيمة وانما تحصر نفسها فى دائره الترييد اللفظ والتجبل فى الكلمات التى يتركب منها عملهم • ولبنهم اذ عنوا بالمعنى اللفظى حاولوا أن يبدعوا شيئاً ذا قيمه فى هذا الباب • ادأنا - على الرعم مسا نسا هذه من عنايتهم بهذا الجانب - لا نستطيع أن نسجل لهم أنه عناية بالصورة الأدبية أى بالمبنى التكويسى والقالب الخارجى •

ذلك لأن المبنى والمعنى مرتبطان آنسد الارتباط فى الأنسأل الأدبية ويستحيل أن يرتفى أحدهما بغير أن يرتفى الآخر فى العمل الواحد • والعناية بالأسلوب هى فى الوقت نفسه عايه بالفكرة • فادا كنت قد قدمت للأصول النظرية بهذا الاتجاه الدراسى للمعنى الأدبى فليس ذلك لأننى أريد أن أدفع الأدباء الى الانسسام بالمعنى خصوصاً وانسا لأننى أجد نقصاً ظاهراً فى العناية بالمعنى فى أدبنا العربى • وأحس بأن هذا النقص نفسه هو السبب فى تأخير آدابنا وفى عدم ارتقاءها وتقدمها من ناحية الشكل والهيكل الفنى • فأنا أريد بهذا البدء فى توكيد أهمية المعنى أن أجر الأدباء الى النظر فى مسألة المعنى وأن

أثبت لهم خطر الفكرة القائلة بأن العناية بالمعنى من شأنها أن تفسد على صاحبها أسلوبه الكتابي أو الشعري . والذي لاشك فيه أن الأديب الذى يسطر المعنى التافه لا يضيع من الوقت مثل ما يضيعه الأديب المفكر . فهذه الحقيقة من شأنها أن تدلك على مقدار العناية والتجويد الذى يبذله الأديب صاحب المعنى القوى .

والجمال الذى يقترن بالأسلوب المعبر عن المعنى القوى البارز أدل على عبقرية الأديب ومقدرته الفنية من الجمال المقترن بالكلام المرسل . وذلك لأن القيود والضرورات التى يلتزمها الأديب المفكر عند تسطير مساعره أكثر جدا من تلك التى تواجه الأديب العات بالالفاظ ، وتول الفكرة العتيقة والمعنى القوى على الصعوبة التى اقترن بعملية التعبير . أما الكلمات المرسلات ارسالا فمن شأنها أن تأخذ معنى بحكم أنها كلمات لغوية فحسب تنم عن شئ وتقابل موجودات معينة فى خارج الذهن . فالأسلوب الذى ترص فيه الكلمات الحلوة المعسولة بغير رابطة فكرية موحدة تستمد معناها من اللفظة المفردة التى تنجر مع غيرها وتشير الى فكرة لغوية خالصة . أما انسياق الأسلوب ذى المعنى القوى البارز فمن شأنه أن يشعرك بالبعد عن اللغة بقدر الامكان . والبعد عن المعنى اللغوى هو أهم عمل يقوم به الأديب . فبقدر ما أشعرك عند الكلام معك بالشئ ذاته الذى أريده خاليا من مسمياته اللغوية التى أعبر بها أكون قد حققت العمل الفنى بأدق مفهوماته ولذلك قلت عن المعنى الأدبى فى نهاية مقال سابق أنه حالة أو شعور . ولما كان الأمر كذلك ، لم تعد الكلمات والمعانى سوى محضرات أو مهيئات تنسى بمجرد التحقق من الحالة والوصول الى الشعور . أعنى أن مرتبة الاحساس الفنى تكون فى العادة خالية من مقومات العمل الأدبى وأدواته . ولذلك كثيرا ما لا تدرك سر الجمال فى العمل الفنى وكثيرا ما تحار : آأت

أعجبت بالعمل الذي تقرأه من جراء ألفاظه الجميلة أم بسبب معانيه
الحلوة ؟

أمسك كتابا من الكتب الأدبية التي أعجبتك ، سواء كان قصة
أو ديوانا أو مجموعة مقالات ، وابحث في نفسك بالضبط عما كان
سببا في احداث النشوة في نفسك وما أدى الى طربك وانبساطك .
فلن تجد عنصرا واحدا قائما في ذهنك ولن تعثر على شيء واضح
المعالم بين القسامات . وأنا أدعوك مخلصا وواقفا في الوقت نفسه
الى أن تشك في العمل الأدبي عندما تقف على الأسباب اللفظية
أو المعنوية البارزة التي أعجبتك - كفارء - في كتاب ما (١) .

وأقول كفارء لأن ما يرجوه الانسان العادي من فراءه العمل
الأدبي شيء آخر غير التحليل والتفسير والوزن . فهو يقرأ الأدب
وحسبه من القراءة الأدبية ما تحدثها في نفسه من المتعة وما تتركه في

(١) لاحظ ما اهتم به كاتب الأدبية ، فهي شيء آخر عن كتب علم الأدب .
فيكون الكتب الأدبية هم ، بعضها الكتب الأدبية الفيه كما يقول الناس خطأ .
اد لا داعي واب تذكر الأدب الحالي ان تعرفه كمن كيفا نمر بينه وبين علوم الأدب
أو مباحث النقد . فالأدب هو فن الآداب أما علم الأدب فهي المباحث المتصلة بالآداب
من الناحية المعنوية ومن الجانب الفني ونحن نقرر هذا ها ها على الرغم مما
يقوله الدكتور مندور من أن النقد ليس علما (ص ٢ العدد المنهجي عند العرب) .
فالحق أنه كذلك والا فما العار من بينه وبين الاساح الأدبي الحالي . وإذا راجع
هذه الحقيقة فيما ك ما ه في الفصل السابق عن ما هو الأدب لأدركت المسألة في شيء
من الوضع . بل أكثر من هذا نجد في كلام الدكتور مندور نفسه (في ص ٧ ، ٨
من كتاب النقد المسحي) ما يؤيد هذه الحقيقة عندما يحاول أن يثبت أن كلام
العرب القدماء في التعبير عن مشاعرهم بالنسبة الى الأعمال التي كان يدعها حيال
الشعراء في العصور الجاهلية لم يكن بعدا دافعي المصير . وسردا في اساتة سجين ألهما
أن كلماتهم لم يكن يؤيدها مذهب واضح وثانيهما أنه كان يعورها دائما التعليل
المفصل . وهذا الجزء الثاني كما قال الدكتور مندور لا يستطيعه الا تفكير مكون وكل
تعليل لابد من اسماده الى مبادئ عامة والرب لم يكونوا قد وضعوا بعد شيئا من
مبادئ العلوم اللغوية المحتلفة التي لم تدور الا في العصر العباسي . ومن الواضح
ان الاتجاه الى التعليل خليق بذاته ان يسوق - حتى في النقد الدوني - الى التمييز
والتقدير والمراجعة والتحديد ، ليصبح احساسا أداة مشروعة للمعرفة . مع أي شيء
يتكلم الدكتور ها هنا ان لم يكن يتكلم عن علم قائم بذاته محدد السمات ظاهر المهام ؟

قلبه من الأثر وما تتسبب له فيه من المذة والنشوة • فالقارئ عادة ينسى عناصر العمل الأدبي ويستبقي لنفسه الشعور الناجم عن القراءة • وذلك بسفق مع نظريتنا في المعنى اتفاقا كاملا • ففي الحالة التي يعنى فيها الأديب بسعناه تراه يكثر في التشبيهات ويزيد من الأمثلة ويوضح بالرمز يلفت الذهن عن طريق الاستعارات ويحرك الفكر بواسطة رص الكلمات • ولذلك يكون المعنى في العادة بسيطا الى حد أن يصعب عليك الاحتفاظ به في عقاك عند الاستشعار أو في عملية التدفوق •

لنأخذ مثلا هذه القصيدة : ليلة في المحيط
لفكتور هوجو :

يا الهى ! كم من البحارة وكم من الضباط ،
الذين قاموا فرحين بسفريات طويلة ،
قد غابوا عن الأنظار في هذا الأفق الحزين
وكم منهم اختفوا • • أيها القدر العاتى المنحوس
في بحر بلا ضلال وفي ليل بلا قمر
وانقبروا الا الأبد تحت سطح المحيط الأعمى

كم من الملاحين قد ماتوا مع سفنهم
فأنهت ربح أعمارهم السريعة كل الصفحات
وبنفخة واحدة بعثرتهم فوق الأمواج
ولن يعرف أحد ما سيجرى لهم في الهوة الهاوية •
إذا جاءت كل موجة عابرة غنيمة المعركة
فأمسكت أحداها بالسفينة وأمسكت الأخرى بالملاحين •
ولا يدرى أحد شيئا عن مصيرك أنتها الرؤوس الضائعة •

فعندما تندرجين خلال الأراضى الممتدة المظلمة
وتتخبط جباهك الميتة بأحجار القاع المجهولة .
يكون الآباء المسنون الذين لم يملكوا غير حلم واحد
قد مانوا على شاطئ القبور وهم دائما في انتظار .
أولئك الذين لم يعودوا .

كان يأنى ذكركم أحيانا خلال السهرات
وكانت الجماعات الفرحة المتكاثرة حول المراسى التى علاها
الصدأ

تفحم أسماءكم أيضا فى بعض الأحيان مغطاة بالظل
بين الضحكات وقصص المفامرات ومقطوعات الغناء المعادة
وبين القبل التى اقتطعوها من ذكر وجوهكم المليحة
بينما تكونون أنتم نائمين وسط الطحالب الخضراء .

ويتساءل الناس : أين هم ؟ اليسوا ملوكا فى بعض الجرائر ؟
أهجرونا الى الشواطئ الخصبة ؟
فيضيع الجسم فى الماء والاسم فى الذاكرة
ويلقى الزمن ، الذى يجيل الظل الى حلقة دامسة ،
على ظلام المحيط ظلام النسيان .

وسريعا ما تختفى أشباحكم من عيون الجميع
ولم لا ؟ اليس لأحدهم قاربه للآخر مجرأه ؟
اللهم ألا أراكم بجهامهن الناصعة وقد أجهدهن الانتظار
فانهن يتكلن عنكم مرة أخرى فى الليالى العاصفة

ويحركن بذلك الرماد في بيوتهن وفي قلوبهن •

وعندما أقفل الرمش في النهاية جفونه
لم يعد يذكر أسماءهم منه شيء حتى الحجر الضئيل
في داخل المقبرة التي يرتد فيها الصدى
ولا الصبار الأخضر الذي تسقط أوراقه في الخريف
بل ولا الأغنية الرتيبة الساذجة
التي يرددوها الشحاذ عند زاوية الجسر •

أين هم أولئك البحارة الذين أظلمت عليهم الليالي الحالكة
أيتها الأمواج • • كم لك من أقاصيص محزنة •
أنتك على عمقك تخشين الأمهات الراكعة
فتروين أقاصيصك وأنت منصرفه مع الجزر
وتلك ما تعنيه أصواتك اليائسة •
عندما تاتين نحونا في هدأة الليل •

فهذه القصيدة الخالدة لفكتور هوجو لا تحتوى على معنى
غريب ولا تحتشد بها المعاني وإنما هي كلها تدور حول فكرة واحدة •
فاذا ما قرأتها بلغة الشعور الذي يرجو الشاعر أن يحدثه في نفسه
وغفلت بالتالي من الألفاظ والمعاني على السواء • انه لا يتبقى في
شيء من عناصر التعبير عقب الانتهاء من قراءتها • « والشعر
الحق - كما يقول الأستاذ العقاد (١) - هو الذي تنثره فلا يصل

(١) ص ٢٥ - ٢٦ من كتاب شعراء مصر •

في تأثيره وجماله الى ربع ما كان عليه وهو منظوم ، لأن المسألة ليست مسألة معاني ترد هنا وهناك بل روح فنية تسرى في الشعور وتكسبه احساسا لا يتأتى الا اذا وصل على نحو معين » • وهذا هو ما نرجو أن نرتفع بأدبنا العربي الى مستواه • نريد أن نجعل من المعنى واللفظ وسائل لتحضير حالة معينة بالنفس واعداد شعور معين في القواد •

ولو نظرت في قصيدة هوجو فستجدها بسيطة عادية جدا في ألفاظها ومعانيها • ولكنك بمجرد قراءتها تجعلك في حالة خاصة من الحالات التي تلم بالنفس ساعات التأثير العميق • فهذا وحده الدليل على أن الشاعر قد خدم معناه الخدمة الحقّة وأعد ألفاظه الاعداد الصحيح • ان الشعر لا يكون بالتهويل والزخارف بقدر ما يكون بالجمال والترتيب والدقة • ونحن اذ نطالب الأديب بأن يعنى بألفاظه وصورة أعماله وأن يبذل اهتماما بمعانيه وفحوى كلامه فانما نفعل هذا لأننا نعلم أن العناية وحدها ستجعلنا نلتفت الى قيمة الألفاظ والمعاني في العمل الأدبي وستجعلنا نفهم تماما وظيفة كل منهما في الأداء والنقل والتأثير •

فنحن نحب بهذا كله أن نلفت نظر الأديب الى فحوى كلامه ومعنى تعبيره كيما يعدهما الاعداد اللازم بالنسبة الى فنه الخالص ، وليس من شأن العناية بهما أن تجعلك تعقد في المعاني وتتكلف في الأساليب وانما على العكس من هذا كله أن تعتبرهما أداة فحسب لتحضير الحالة المطلوبة في نفسية القارئ • أعني ألا يجعل الأديب من ألفاظه ومعانيه عقبة في سبيل تفهيمه ما يريد وتبليغه لما نشاء واحداثه للأثر المرجو • ومن هنا تنتهي العناية بالقالب الفني والفحوى الباطنة الى سهولة ظاهرة وبساطة وقوة واضحة ، ومصدر هذه السهولة والبساطة والقوة أن ينسى العناصر والتفاصيل ويستبقى الشعور الأصيل المترتب على مثل هذه التصاویر والشيآت والنعّمات

لا أدري ما اذا كان القارئ قد استنطاع أن يدرك ما أعنيه بالضبط أم لا ؟ اد أن هذه المقابلة التي أحدثناها بين العناية بالأسلوب والمعنى وبين البساطة التي تنجم عن هذه العناية من شأنها أن توفع الانسان في مشكله . بل يحس الانسان أنه بصدد تناقض شنيع . ولكن بقليل من التوضيح سبفهم القارئ ما نريد على نحو أكثر من الدقة والتفصل .

استمع معي أولا الى قصيدة (النوم) لجون كينس « أنت يا من نرعانا في رقة ورحمة عندما ينتصف الليل الساكن ، فتطبق بأصابعك الحذر الحنونة عيوننا التي أبهجها البريق فاندفع مع النور وهي مستظلة بالغفران الالهي . يا أيها النوم الهادي الرفيق . . اذا كان برضيك أن نغمض عيونى المتطلعة قبل أن أنتهى من صلاة الشكر لله قبل أن أنام فأفعل . أو انتظر كلمة « آمين » قبل أن بنثر المخدر الذى نفرزه آلاءك ونعماءك الصادقة حول سريرى . فنجنى اذن الا يشعشع اليوم العابر فوق وسادتى ويأخذ في تجميع المآسى والآلام . نجنى من هذا الشعور الفضولى الذى يتحكم في تحكما مطلقا وينخر في كيانى بقوى اظلامه مثلما ينخر السوس في الأخشاب البالية أدر المفتاح صامتا في الطبله التى بللها الزيت وضع بصماتك على خزانة روى الساكنة » .

أؤكد لك أنك ستتنسى عبارات الشاعر وألفاظه ومعانيه بمجرد الانتهاء من قراءتها وأنت ستجد في نفسك عقب ذلك شيئا لا تستطيع أن تسميه ولا تقوى على تحديده ولكنه يلوح في الخاطر على شكل احساس مبهم عميق . أن المقصود بالألفاظ والمعاني أنها أدوات ولا شئ غير ذلك . أما أن تكون هى نفسها مصبدا للستعة وأن تكون في حد ذاتها سببا للذة فذلك حاصل على صور مختلفة عند الكتاب البسطاء وفي الأدب الرخيص . الأدب العالمى هو الذى يقوم

فيه البناء المعنوى واللفظى ، أعنى قلبه وفجواه ، على صورته دران خفية وراء المحصول العام • أنها تكون آئذ عوامل ومفومات ولا نتحقق بها ، من حيث هى ، أغراض الفن وغايات العمل الأدبى •

اقرأ القصيدة السالفة واستحضر معانيها وانظر لو استطعت أن تسردها فى أكثر من سطرين على أوسع تقدير • وراجع الأصل الانجائزى لترى ألفاظها وتنظر فى طريقة الرص التى أتبعها الشاعر فانك آئذ ستعجب من الكمية الشعورية التى تتدفق فى نفسك من غير تعليل ظاهر وبغير داع مكشوف • ولذلك نقول أن المعنى لا يبدو الاهتمام به داخل نطاق العمل الأدبى من جراء الحشد المتواصل والكثرة الغريبة • وانما يظهر بوضوح فى البنيان التركيبى للقصيدة من العمق والأصالة وحسن التخيير ودقة الالتفات ، اننا نؤكد ضرورة العناية بالمعنى ولكن على نحو آخر غير الذى التفت اليه القدماء • وفى الوقت نفسه نلفت النظر الى أهمية القلب بوصفه الروح المسيطرة على العمل الأدبى والصورة الموجهة للأداء الفنى •

بل نذهب الى أبعد من هذا فنقول اننا نوجب العناية بالصورة اللفظية من حيث هى - فى نفس الوقت - دليل على العناية بالفحوى • والعناية بالصورة اللفظية أو بالقلب الفنى لا يكون من جهة أخرى مثلما أراد له النقاد القدماء أن يجعلوه • وانما نعتقد فى الصلة القوية بين الصورة والروح العامة فى العمل الأدبى • تلك الصلة التى من شأنها أن ترينا مقدار الترابط فى عناصر الفن وتكشف لنا عن طابع الذوبان الذى تتسم به مقومات العمل بعد تركيبها على نحو معين •

بعض الوضعيين يعتقدون فى أن الكل هو مجموع الصفات المنسوبة الى الأجزاء فينكرون بذلك ما نسميه بروح العمل الأدبى • أما نحن فنؤمن إيماناً راسخاً بأن الصفات والخصائص المنسوبة الى

الكل المجتمع لا تكون هي صفات وخصائص الأجزاء • ففي العمل الأدبي تذوب الخصائص والمقومات الجزئية والعناصر المتفرقة لتخلق شيئاً جديداً بالمرة ولابدع وحدة بعيدة كل البعد عن الطابع الخاص بكل جزء على انفراد •

وهذه المشكلة فلسفية قبل أن تكون أدبية تم بحنها في جملته من الكنب النى نعالج مسائل الفكر الخالص • وأنا لا أريد أن أزج بنفسى فيها من حيث هى مجال خصب للنظر وللتأمل • وانما أريد أن اقتبس منها جانباً أدبياً بوصح الأصول الوضعيه لمنحاي فى النقد • ولهذا أنجاهل هذه الفكرة وأحاول السير بعيداً عن كل الصعوبات التى يسكن أن تثيرها • وأنا أعلم أن هذه الوجوه المقابلة أو هذه الاعتراضات المسافة على فكرة الكل الناتج عن الجزئيات قوية جداً فى صدد هذه البحوث • بل لعلها تستطيع أن تفسد علينا جانبنا النقدي الذى نحاول تأسيسه على النمط المخالف • ولكننى مع ذلك أتمسك بشيئين يحميان عملى من التمحيص الفلسفى الذى قد يعترض به على •

أول هذين الشيئاً أن الأدب يخالف الأجسام المادية من حيث تشل هذه ككل قائم فى لحظة معينة وعدم تمثل تلك تمثلاً كاملاً • أعنى أنك تستطيع أن تضع برتقالة أمام عينيك وتحس بها احساساً كاملاً وتشعر بأكثر خصائصها المادية شعوراً واضحاً جامعاً • أما القصيدة فأنت لا تملك هذه القدرة بازائها • وأنت مضطر دائماً عند تذوقها أن تقرأها كلمة كلمة وأن تنتقل الى العبارة التالية بعد أن تغفل العبارة الأولى • فعندما يحاول الانسان استطعام عمل أدبى يضطر اضطراراً الى أن يأخذه جزئية جزئية ، أعنى كلمة كلمة ، وأن يستبقى فى نفسه وليس فى الخارج مجموعة المشاعر التى سيحكم بها على العمل من حيث نجاحه واخفاقه • وعندما تسبح المشاعر والاحساسات الفنية فى قلبه وعقله فأغلب الظن أنه سبسجيل استبقاؤها

في صورة مفردة أو في حالة مقطعة بحيث يرجع إليها كما هي سا. على
الورق من حين الى حين *

ومعنى هذا بعبارة أخرى أنك عندما نقبل على عمل أدبي
لاستيعار الفن الذي فيه وللإحساس بالمقدرة التي يسحوها الأدب
للتعبير أو التصوير أو الإخراج فأنت تضطر نبعاً لضرورة الأقبال
عليه بعملية القراءة أن تكمله في غفلك وأن تقوم بلحمه في خاطرك وأن
تبدأ بالكلفة ثم تتركها الى سواها * فالكلاب في هذه الحالة يسبه
الخوف التي تنفذ منها الى حقيقة العمل الأدبي ولا تسطيع في الوفاء
بسه أن ينظر فيها جميعاً مرة واحدة وإنما أنت مضطر أن تسطر ربها
نفرغ من النظر في واحد منها حتى نتقل الى سواه وهكذا حتى تكمل
إحساسك إحساساً كلياً بالعمل الذي تخضعه للنقد أو الذي نقبل عليه
من أجل القراءة والتذوق *

فمن ناحية طبيعة العمل الأدبي نجد أنفسنا دائماً مصيرين الى
أخذة أخذاً كلياً بحيث تذوب ذراته أولاً بأول وبجهد يعمل العقل
والحس على أن يقدمها بعملية جمع أو ضم ينشأ عنها بدوى نهائية
موحد * ولا يمكن بحال من الأحوال أن يمثل العمل الأدبي في حيزه
القارئ حسياً بصورة كاملة وهذا يعني أن العمل الأدبي أصعب من
أن يخضع لمقاييس وضعية محددة وأبعد من أن نجري عليه نفس
الأحكام التي نجريها على الأنساء المادية المرسومة * والنقد الأدبي
خصوصاً إنما يبحث في موضوعات خارجة عن الفيد بالملابس المحددة
وبعيدة عن الخضوع لمقاييسنا العامة ولا يمكن أن تتلاءم مع أنظارنا
المعتادة عند مواجهة المسائل واحتساب الأمور * إذ أن مجال العمل
الوحيد بالنسبة الى النقد الأدبي هو الأدب كفن خالص * والأدب
كفن خالص شيء آخر غير هذه المسائل التي نجعلها وندرسها بها
للقواعد والأصول * وذلك لأن الغرض الأخير من العمل الأدبي هو

التأثير الشعوري وإيجاد حالات معينة وفي مجالات الشعور نجد أنفسنا في نطاق التجربد المباشر وفي حوزة الانطلاق الخارج على كل وزن وقيد •

وينج عن ذلك أن كل ما يسكن أن تثيره من الاعتراضات الفلسفية بالنسبة الى القول بالوحدة النانسة عن الجزئيات والأدوات المنفردة في العمل الأدبي لا دخل لها هنا على الأقل ولا يمكن أن نزلز اعفادنا بهذه الوحده • فاندوى الأدبي انسا يعمل في بونفة بسجبع فيها العسل بعد القراءة والاطلاع • وعملية الصهر للعمل الأدبي التي تحصل عن طريق القراءة لا تبقى على مقوماته كاملة بغير تفنيت أو نجزيء أو تبدل أو اقتطاع • ومن هنا غالبا ينبع الشك في حقيقة الصورة المأخوذة لعمل من الأعمال ويصح الطعن في الحكم النقدي بناء على ما يمكن أن يظهره الناقد من التصحيحات لهذه الصورة •

كذلك يلاحظ - وهذا هو ناني الشيين اللذين اتمسك بهما - أننا نريد في النقد الحديث ألا نتقيد بالأشكال والأدوات الجزئية من حيث هي في ذاتها • أعنى أننا نريد أن نغفل منذ الآن مقومات العمل الأدبي من حيث هي مقومات لنخرج بها الى ميدان الحياة الفسببح الصارع وتنسبك في فوزه وتتداخل في حمية • فالمقومات والخصائص الفنية للعمل الأدبي لا قيمة لها من حيث هي وانسا من حث ما تؤدي اليه •

ولا يعني هذا بطبيعة الحال أننا ننكر ضرورة النظر في مزايا الكلام والبحث في جزأاته الفنية لتفضيل بعضه على بعض ، أو يعني أننا نفعل أسبعية النظم في الكتابة ولا نميل الى التأمل في نسق الكلام • وانسا معناه أننا نريد ألا نوقف القيمة الأصلية للعمل الأدبي على مدى

الحسو في العناصر والأكثر من المصوبات • فقد يكون الكلام لذيذا
والأسلوب بديعا والنسق رائعا الصبغة والألوان متوفرة ولا يكون
العمل من الأدب الرفيع • كالمراء التي نضع على وجهها الأسباع
والمساحيق والتي تعمل على أن تجمع كل وسائل النزين بم نخف مع
ذلك في أحداث الأثر المطلوب في نفوس الزبائن والناظرين • وأسنتع
أن أضرب لهذا مثلا من أسلوب الأستاذ أحمد حسن الزيات في
الكتابة • ففي أسلوبه كل مقومات الجمال ومع ذلك لا تحس بجمال
وفي كلامه كل عناصر الحلاوة ولا تكاد نظفر على الرغم منها بأى
طعم • بل أنك لنجس فيها غالبا بنوع من البرود الذي يشيع في حنا
الكلام ، ولا يبغى من الطلاوة والحلاوة شيء يذكر • والفشل الذي
صادفته آلام فرتز (١) هي أصدق دليل على ما نقول • فحوته
ذو أسلوب من الأساليب التي تناقض أسلوب الزيات على خط
مستقيم • فالزيات يحب أن يرسم كلماته بسطره بينما يطلق جوه
كلامه من غير هندسة ولا ضبط • وأسلوب جوته من الأساليب التي
تروعك بما فيها من عمق وأصالة بينما نجد أسلوب الزيات بعيدا كل
البعد عن هذه الروح • فأسلوبه سطحي مكشوف لا عمق فيه
ولا بعد له • • تكاد لا تحس وأنت تقرأ بعق بوصة واحدة • وكذلك
يلاحظ أن جوته لا يحلى من ألفاظه ولا بجمل في أسلوبه ، مسوره
مزرکشة كما يفعل الزيات وإنما يحاول أن ينفذ ناسا عن طريق الانفاذ
والبراعة في تركيب الجملة • ويمكن أن ندرك من هذا كله الزيات
متكلف في أسلوبه ولا تكلف في أسلوب جوته بالمعنى الذي
نعرفه في الأدب العربى لكلمة التكلف • كذلك نلاحظ اختلافا ظاهرا
بين كل من طبيعتي جوته والأستاذ الزيات • فجوته كاتب مفكر عريق

Leo Jandani des Jungen Worthers

مر تالف

(١) الام فوتر

ورجمة الاسناد أحمد حسن الزيات •

Goethe جوه

بنسب الزيات سطحى قلنا بغوص بل لعله لم يغص قط ، وقلنا نحس بحرارة الخلق فى ثنانيا كلامه ، ولعله لم يحاول ذلك الخلق فى يوم من الأيام • حتى فى الأسلوب وهو ميدان فيه الوحيد كان مفلدا ولم يكن مبكرا • وتستطيع أن تفهم هذه الحقيقة لو أنك تأملت الأنعام النثرية فى كتابته • اد أنك ستدرك فى التو أنها أنعام قديمة مرددة • فكلها لا يشذ عن هذه الصورة الببابة الساذجة التى تليسها فى عبارته عن الدكتور طه حسين عندما تولى الوزارة : « فاختياره للوزارة انما يرجع الى مزايا فيه فرضه فرضا على الحكم • وأنا أعلم الناس بهذه المزايا • رصدها وهى تبرز فى صدر الأفق ومازالت أرقبها وهى تسطع فى كبد السماء • هى مجموعة من المواهب والملكات أبرزها براعة الذهن ولطافة الحس وسرعة الخاطر وقوة الذاكرة وخصوبة الفريحة ونصاعة الأسلوب وذلاقة اللسان وطواعة اللغة واتساع المعرفة » •

والأنعام النثرية فى الأسلوب الكتابى لم تحظ حتى الآن بعناية النقاد ولم يحاولوا النظر فيها وتتبع رسومها • ولذلك قد يبدو كلامنا عنها هنا غريبا على أذن القارئ ، ولكننى ألفت نظر القارئ الى حقيقة الاختلاف التى يحس بها الانسان المتذوق بين الأساليب من ناحية الأنعام المتوانرة هنا وهناك حتى براعيها بعد ذلك فى أقلام الكتاب • فنحن لم ندرس الأساليب دراسة نقدية واضحة ترينا خصوصية كل أسلوب وتكشف لنا عن مميزات هذه الخصوصية • وسأحاول فيما بعد أن أقدم شئنا من هذا القليل حتى أعطى هذا النقص الظاهر فى معالجاتنا النقدية للكتابات والأساليب •

ولكننى أود الآن مجرد التنويه بحقيقة هامة ، وهى أن الجبال الفنية لا يعتمد على المقومات والخصائص من حيث هى فى ذاتها وانما

من حيب درجتها ونوعها ومن حيب طريقه اسغلالها والسايج السعوره
التي تترتب عليها فى نفسية القارىء *

ولا أحب أن أخضم هذا الفصل قبل أن أبين شيئاً قد يحلظ على
المتنبع لكلامنا وفكرتنا * اد نلاحظ أننا سشى على شعره ونسقى فى
خط الاحساس بأننا نناقض أنفسنا * ولكن بفيل من الحليل
والتوضيح يبدو غرضنا ناصعا ظاهرا * فنحن نقول انه من الصورى
أن يعنى الكاتب بالصورة البيانية لأسلوبه نم نعود فنقول بأن هذه
الصورة لا أهمية لها ، فكأننا نناقض أنفسنا بهذا الكلام * ولكن
ينبغى أن نراعى دائما أننا نحب بل ونلزم الأديب بجميل أسلوبه
عن طريق المقومات والخصائص التي نرفع من الصورة ورفى من
الهيئة وتزين القالب * فالعناية بالصورة كما نفهها ليست عتابه
شكلية وانما هى عناية خاصة بالفنان عندما يجب أن ينقل تينا بالذات
الى داخلية القارىء والى قلب المتأمل * فسقومات الكلام الأدي
ليست أشياء تراد لذاتها وانما تراد بسقدار الأثر الذى بعفها فى نفس
القارىء * واذا كان المقصود من هذه الصناعة نقل المتساع
والاحساس الى الغير فلا بد وأن نواجهها مواجهة أخرى غير تلك الى
اتفق عليها الناس فى العصور المتقدمة * لأننى حين أواجه القالب الفنى
للمعمل الأدبى بنية التأثير فى القارىء وتهيته كما ينبغى لتلقى هذا
التأثير وتوصيل شىء بالذات الى داخلية نفسه وباطن فؤاده أكون
مضطرا الى اتخاذ طريق آخر غير ذلك الطريق القديم الذى اتبعه
القدماء حين أرادوا من الصورة الأدبية زبنة وحين شاءوا أن يجعلوا
من الشكل الخارجى مصدر لذة وحين أحبوا أن ببشوا النشوة
ويعثوا المتعة فى قلب الناس من وراء الشحلبة والصنعة *

فهناك سبيلان أو طريقان : طريق الكاتب الذى يجعل من كتابه
شيئاً فى حد ذاتها وطريق الكاتب الذى يجعل من كتابته معبرا الى

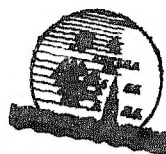
ما ورائها • أما الكتابة في حد ذاتها أو الكناية الخالصة فهي من
الأنبياء التي تفرغ لها صاحب الصناعة اللفظية الخالصة وقلما يستحوذ
على غفل القارئ • أما الكتابة التي تريد التأثير والتي ترمى إلى ترك
المفعول والتي تكون وسيلة للمشاعر الجيانية في بطن الأديب
والأحاسيس الموعلة في قلب الفنان فهي التي لا يمكن إلا أن تكون ذات
حدين : حد المبني وحد المعنى • والعناية التي يبذلها الشاعر الذي يهتم
بهذا النوع من الأدب هي عناية من نوع خاص لا يمكن أن يتشاركه
فيها سواه من المختصين في غير هذا الطراز أو القائمين على اخراج
نسط آخر سوى هذا النمط •

فالعناية بالصورة الخارجية للعمل الأدبي لا تناقض إهمال الدلالة
الخاصة بالجزئيات المفردة داخل العمل • فأنت تهتم في القصيدة
بكل وحداتها وأدوات تركيبها وعناصر بنائها لا من حيث هي سبب في
المتعة وعلة البهجة وإنما من حيث هي وسيلة لايقاع أثر بالذات في
نفسية الإنسان الذي يطلع على العمل • وشتان بين عناية وعناية على
ضوء هذا المقياس الجديد •

الفهرس

الصفحة

٥	نظريه الخال اللعوب
١٩	..	.				بودلر وفن الشعر
٣١		طرية سونهور في الفنون
٤٣	الترعة النفسية في الأدب
٥٥	المعنى الأدبي
٦٣			الأسطوره في الأدب العربي
٧١	.		..			استحاء الأدب القديم ...
٨٣		هاملت بين الحقيقه والخيال
٩٤			..			مسكلة التعبير
١٠٣				..		السعر بين القديم والجديد
١٤٥			صناعة الشعر
١٥٥		أبعاد السعر
١٦٧			..			السعر بين الخيال والواقع
١٨٣	الأدب : مبناه ومعناه



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliothèque Alexandrine

رقم الايداع ١٩٨٩/٨٧٣٧

الترقيم الدولي ١ - ٢٣٠٢ - ٠١ - ٩٧٧

الهيئة المصرية العامة للكتاب

هذا الكتاب يتناول عددا من القضايا التي تتعرض
لجوهر المعنى في الادب المعاصر . وهو يحيط احاطة
دقيقة بموضوع النقد الأدبي ويتعرض لنظرية
الخيال اللغوى ،
وهي أساس موضوع هذا الكتاب ، مع تطبيقها
على الدراسات الأدبية لكل من . بودلير وشوبهينور
وشكسبير ، ونماذج من الأدب والشعر العربى
القديم ، كما يتعرض لجوهر موضوع المعنى في العمل
الأدبى والفنى ودور الخيال في هذا الإطار .